A. STELLA

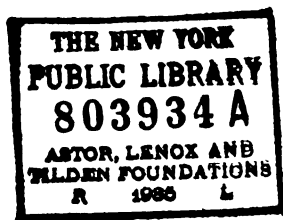
PITTURA E SCULTURA
IN PIEMONTE

1842-1891

CATALOGO CRONOGRAFICO ILLUSTRATO

DELLA

ESPOSIZIONE RETROSPETTIVA 1892

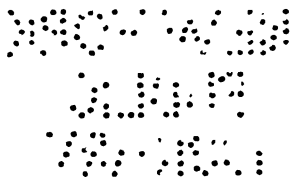
1893
DITTA G. B. PARAVIA E COMP.
TORINO-ROMA-MILANO-FIRENZE-NAPOLI

PER CURA

DELLA

SOCIETÀ PROMOTRICE DELLE BELLE ARTI

NEL 50° ANNO DI SUA FONDAZIONE

Torino — Stamp. Reale della Ditta G. B. PARAVIA e C.

809 (300M2)

Al Lettore

Questo volume — non oso chiamarlo opera, perchè ciò significherebbe lavoro di molte pretese — fu concepito, da altri e da me, con un sentimento che posso ben dir nobile: quello d'illustrare il movimento ed il rinnovamento compiutosi nelle arti della pittura e della scoltura in Piemonte, nei cinquant'anni trascorsi dalla fondazione della Società Promotrice di Belle Arti in Torino.

Ho detto « sentimento nobile » perchè trattavasi, non soltanto di comporre un elenco di artisti o d'opere, od una cronistoria artistica, ma di mostrare, per via d'analisi e di sintesi, quanti e quali furono gli intendimenti, gli sforzi, i tentativi, le lotte, non soltanto d'artisti, ma anche di semplici fautori dell'arte, che condussero, per via d'evoluzione, a così splendidi risultati.

Quando assunsi questo lavoro, sapevo, per vero, che non era còmpito da pigliarsi a gabbo; ma, pel grande amore che

sempre portai all'arte, mi parve, se non piana, almeno non troppo disagevol la via che avrei dovuto percorrere; con balda fidanza, non temetti della mia possa.

Incominciai, dunque, con ardimento. Man mano che procedevo, s'affacciavano tutte, una dopo l'altra, le difficoltà, molte delle quali avevo prevedute e presentite, ma non in quel grado in cui si presentarono poi alla mia coscienza di onesto lavoratore. M'ero prefisso d'essere giusto, d'essere imparziale od almeno equanime, di rinunciare assolutamente ad ogni predilezione od avversione personale, benchè minima; d'essere, nei criteri generali almeno, sereno, indipendente, direi quasi scientifico. Ahimè! quanti intoppi alla penna quando si vuole andar innanzi con un tal programma! Se mi fossi abbandonato a me stesso, invece che volli aver padronanza su me stesso, il mio lavoro sarebbe stato compiuto in pochi mesi. Preferii andar adagio, e far meglio. Avrò proprio fatto meglio? Non a me spetta l'ardua sentenza.

Il più difficile, per me, bisogna che lo confessi, non è stato il giudicare dell'arte in sè, delle fasi da essa percorse, delle sue magnifiche manifestazioni. È stato il farmi capace delle amarezze ed asprezze delle battaglie, aperte o chiuse, contro i vecchi pregiudizi; degli sforzi dei singoli artisti, a molti dei quali logorarono la vita. Si comprenderà quindi che a coloro che più tenacemente lottarono, siano stati essi vincitori o soccombenti, son dedicate le più calde pagine di questo libro. E questo, lo spero, mi farà perdonar da molti, tanti involontari errori di giudizio che si potranno riscontrare in queste pagine, scritte, lo dico sinceramente, con amore sempre, ma senz'odio alcuno.

Questo stato d'animo nel quale il libro è stato scritto, spieghi — difficoltà tecniche a parte — il ritardo con cui

esce. Le opere artistiche di quest' ultimissimo tempo potrebbero arrecare, ad altri non soltanto, ma anche a me stesso, non poche differenze di giudizio su parecchi artisti e parecchie tendenze. Tuttavia, il mio sguardo è stato rivolto al passato; non giudico il presente, e non pregiudico l'avvenire. Come studio del passato, il mio libro sarà sempre il primo, il solo comprensivo, per quanto difettoso.

Debbo, per mia scusa, aggiungere altro, a spiegare il ritardo della pubblicazione. Doveri professionali mi trassero fuori da Torino, fuori da quel Piemonte, a cui avevo posto tanta affezione. Trasportato in un nuovo ambiente, — artistico certamente anch' esso, ed assai suggerente alle belle idee, — dovetti impiegar molto tempo per orientarmi fra gente nuova e cose nuove in lotte nuove. Ciò non valse certamente a farmi dimenticare neppure un giorno i vecchi inalterabili affetti, ma fu una distrazione grave dal lavoro incominciato, distrazione che facilmente ognuno comprenderà.

Ebbi, fortunatamente, in questo mio faticoso lavoro, l'aiuto preziosissimo di egregie persone che, avendo pel lustro dell'Arte subalpina lo stesso amore che animava me, mi furono larghissime di consigli, di incoraggiamenti, di incitamenti, e che mi fornirono in gran copia, da vicino e da lontano, quei documenti che non mi sarebbe stato facile avere a mano. Nominerò principalmente i Signori Conte Gioachino Toesca di Castellazzo, il Comm. Carlo Felice Biscarra, il Cav. Celestino Turletti, il Cav. Guido Rey e il pittore Vittorio Bussolino, e i bravi e pazienti editori Vigliardi-Paravia ai quali tutti rivolgo i più sinceri e cordiali ringraziamenti. E poichè sono in via di pagare debiti di gratitudine, mi sia lecito qui ricordare che le belle fotozincotipie che illustrano il presente volume, stampato con quella elegante cura a cui

ormai ci ha abituato la tipografia Paravia, furono ricavate da fotografie del Cav. L. Cantù, alla cui esecuzione si deve il disinteressato e valente concorso dell'egregio Sig. Luigi Pellerano, tenente d'artiglieria.

Poche parole ancora, per evitare qualsiasi malinteso, ed affinchè non sia addossata ad altri una responsabilità che deve essere tutta mia. In origine, questo lavoro doveva propriamente essere, per vero, soltanto un Catalogo cronologico illustrato. Invece, è riuscito una specie di storia critica della nuova arte piemontese. Indole e passione di scrittore di cose d'arte hanno certamente trasportato la penna irrequieta e indocile a considerazioni ed apprezzamenti che possono essere soltanto soggettivi e personali. Di ciò debbo io solo, di fronte al pubblico che mi leggerà, portare il carico. Era mio stretto dovere il dichiararlo.

Piacenza, 25 Giugno 1893.

A. Stella.

INDICE

INDICE NOMINATIVO

degli Artisti citati nella presente Opera

A

B

C

D

E

F

PITTURA E SCULTURA

IN

PIEMONTE

CARLO ALBERTO RE DI SARDEGNA

I.

1830-1844.

L'ARTISTA — non importa se pittore, scultore o poeta — che si fosse trovato presente alla giostra, corsa la sera del 21 febbraio 1839 al teatro *Regio*, per ordine di S. M. il re Carlo Alberto, in onore di S. A. I. R. il granduca Alessandro, principe ereditario di Russia, sarebbe senza dubbio uscito dallo splendido spettacolo con la fantasia eccitata e il cuore in tumulto pel significato solennemente melanconico di quella sfarzosa pompa di lusso, di luce, di colori, di belle donne e di forti e leggiadri cavalieri.

CARLO ALBERTO.

La quasi ostentata cortesia con cui il Re di Sardegna accoglieva il futuro autocrate di passaggio nei suoi Stati, era una fine rivincita diplomatica, che il re stesso prendeva sulla politica ingannatrice del principe di Metternich, il quale, con ogni specie d'accorgimento, aveva sempre lavorato ad alienargli le simpatie della Russia.

È noto che senza il consenso dello Czar, l'Austria non avrebbe potuto ingerirsi con risultato nella politica interna del Piemonte, onde ritardare od osteggiare le riforme che

Carlo Alberto compiva, od aveva in animo di compiere per la felicità dei suoi sudditi (1).

Il principe ereditario del settentrionale Monarca, presente ad uno spettacolo di forza e leggiadria cavalleresca italiana, in quei tempi di torbidi politici e di diffidenze paurose, per un artista osservatore, doveva essere qualche cosa di più d'un ospite illustre, degnamente festeggiato dalla Corte e dall'aristocrazia piemontese (2).

Come accade alla vigilia di grandi avvenimenti, era facile presentire, dalla gaia inquietudine del pubblico, che l'incruento e giocondo torneo, nel quale brillavano i nomi più illustri del Piemonte (3), ne preludiava degli altri, nei quali non si sarebbe risparmiato il sangue nè la vita. Battaglie date con il coraggio del proprio diritto, in campo aperto, nelle quali molti di coloro che in quella sera davano prove di maestria nel lieto esercizio, con non minore serenità d'animo avrebbero affermato il loro valore cavalleresco in faccia al nemico dell'indipendenza nazionale.

---

(1) È noto che il principe di Metternich, onde impedire che le riforme liberali avessero seguito in Piemonte, indusse Alessandro I di Russia ad agire in via diplomatica, facendo intendere a Vittorio Emanuele I che non avrebbe tollerato alcun mutamento in senso liberale negli Stati italiani. Ed è parimenti saputo che ad impedire ogni specie di concessione alle aspirazioni del popolo, l'Austria faceva sentire sempre alla Corte di Torino la minaccia d'un intervento armato. Nè si deve dimenticare che lo stesso Metternich aveva insinuato nell'animo dell'imperatore d'Austria, la persuasione che il principe Carlo Alberto era un perturbatore, nemico della quiete dei popoli e della sicurezza dei troni.

(2) Il granduca Alessandro, principe ereditario di Russia, capì certamente il simbolico significato diplomatico delle lietissime e splendide accoglienze ricevute alla corte del Re di Sardegna. Anche quel principe aveva imparato a conoscere le arti della diplomazia austriaca; di più anch'egli, era invaso dallo spirito riformatore della nuova civiltà. A lui la Russia infatti deve: l'abolizione della schiavitù dei contadini; le radicali riforme nell'amministrazione della giustizia; la riorganizzazione politica ed amministrativa, in senso liberale, dei Comuni e delle Provincie; la diffusione dell'istruzione popolare e dello spirito di tolleranza per le sètte e religioni eterodosse ecc.

(3) Fra coloro che presero parte alla giostra vi erano Alfonso ed Alessandro Lamarmora, il marchese di Bernezzo, il conte d'Usseaux, il marchese di Priero, il conte De Ferrere, il conte di Sambuy, il cav. di Castellengo, il conte di Seyssel, ecc., ecc. — Vedi LUIGI CIBRARIO, *Giostra corsa in Torino*, ecc. — Torino, Chirio e Mina, 1839, in-fol.

Il nome e le condizioni della dama, per la cui gloria le quadriglie caracollavano, s'intrecciavano, s'inseguivano correndo il *dardo,* le *teste* e l'*anello,* non era sulle labbra di alcuno — chè, forse, sarebbe stata sconvenienza il pronunciarlo alla presenza dell'imperiale straniero — ma era nel cuore di tutti: in quello del re come nel cuore degli spettatori e dei cavalieri della giostra. Quella donna era l'Italia, a cui tutti avevano consacrato, o stavano per consacrare la mente, il cuore, il braccio e l'onore. E l'Italia, anch'essa, era simbolicamente presente allo spettacolo, che con lustro di leggiadra bravura preludiava ai fasti del suo risorgimento.

Era presente nella forma più alta, più nobile, più sicura della sua vitalità storica; con la indelebile fisionomia, onde la si riconosceva unita, destinata alla dignità di nazione, anche quando giaceva smembrata, avvilita, derisa sotto il giogo dello straniero, o delle piccole monarchie allo straniero infeudate o compiacenti.

L'Italia era presente nell'Arte con cui il *Regio* era stato trasformato in arena, onde le tradizioni cavalleresche del Piemonte e della Corte dicessero al potente straniero, quanta sicurezza, forza, leggiadria, bellezza chiudesse nel suo campo la cittadella dell'indipendenza italiana. E invero, il figlio dell'autocrate, avvezzo al barbarico lusso della Corte di Pietroburgo, non dev'essere stato poco meravigliato di trovare in un piccolo regno a' piedi delle Alpi un così alto, squisito e fiero sentimento della vita e della civiltà moderna.

Nè i pregiudizi politici gli impedirono certo di esultare in cuor suo, alla vista della quasi famigliare intrinsichezza che correva tra il re ed il popolo, non ostante le basse arti con le quali la diplomazia austriaca s'era adoperata a metterne in sanguinoso contrasto gl'interessi e i sentimenti (1).

(1) Poichè Carlo Alberto era restìo a seguire i consigli liberticidi della poliziesca diplomazia austriaca, si cercò indurlo alla reazione suscitandogli contro le più violenti passioni della piazza. — *Bisogna fargli assaggiar del sangue, altrimenti egli ci sfugge!* Queste terribili parole furono pronunciate, parlando delle tendenze liberali di Carlo Alberto, dal conte di Cimié, intimo nelle confidenze del conte La-Scarena allora ministro di polizia venduto alla Corte e agli interessi di Vienna (BIANCHI — *Storia della diplomazia austriaca in Italia*).

L'intimo significato dei festeggiamenti ordinati dal Re in onore dell'ospite illustre, era una nuova prova della lotta quotidiana, perseverante, accanita che Carlo Alberto dovette sostenere contro gl'intrighi della diplomazia austriaca, per conservare la sua indipendenza di principe italiano e impedire che il Piemonte divenisse un avamposto reazionario alle frontiere della Francia.

Da ciò l'accento di poesia solennemente melanconica dello splendido quadro, messo insieme al *Regio teatro* con tutte le vigorose grazie dell'ideale artistico predominante in quei tempi.

La grande figura del principe, su cui la precocità della sciagura e le grandi lotte dell'anima avevano lasciato l'impronta di una melanconia dignitosa, doveva essere la nota tragica più interessante fra la meravigliosa ricchezza degli ornamenti, la profusione di luce, gli splendori delle forme e dei colori di quell'opera d'arte in azione.

Il quadro era efficacissimo a giustificare l'alta idealità che Carlo Alberto nutriva per il progresso civile del suo popolo, il suo amore per le istituzioni militari e la fierezza e la finezza con cui egli aveva sempre respinto l'ingerenza straniera nella sua politica.

In quella sera l'Arte s'era fatta interprete dei sentimenti del Re e del suo Popolo. Con le forme e gli accenti che dominavano in quel tempo, ancora risuonante dei trionfi del neo-classicismo di Canova e della scuola, sotto la direzione degli architetti Pelagio Palagi ed Ernesto Melano, la sala del teatro erasi trasformata in arena. Specialmente nelle sfere ufficiali, a Torino non si era ancora fatta sentire l'influenza dei radicali mutamenti di gusto e d'indirizzo compiutisi in Francia dopo il 20, sotto l'impulso degli innovatori coloristi e romantici. Gli uomini del 30, scienziati, poeti ed artisti, aspettavano allora il loro trionfo in seconda fila, tra il popolo.

Una sola spigliata nota pittoresca erasi introdotta nello spettacolo, per opera del pittore Francesco Gonin, ch'ebbe

l'incarico di disegnare i costumi dei cavalieri della giostra. Un artista dei nostri giorni si sarebbe dato gran pensiero dell'unità storica dell'azione e del costume; il Gonin, invece, sbrigliò la fantasia del decoratore, cercando le combinazioni di stoffe e di colori, che gli sembravano più appropriate ad accrescere l'effetto scenico dello spettacolo. S'inspirò alle foggie dei costumi della Corte di Francesco I di Francia e di Carlo I d'Inghilterra, non senza qualche licenza storica, largamente compensata dalla ricchezza dei velluti, delle sete, delle trine, dell'oro, onde brillavano le vestimenta dei cavalieri e le bardature dei cavalli.

Ma l'accento estetico del tempo dominava l'ambiente. Palagi e Melano avevano trasformato il palcoscenico in una gradinata d'anfiteatro, che aveva per sfondo un'exedra neogreca, composta di colonne corinzie, alternate da nicchie a statue. Sul fregio correvano dei pendoni sostenuti da grandi borchie di metallo lucente.

La gradinata era occupata dall'ufficialità del regio esercito e dalle persone che non avevano potuto trovare posto nei palchi.

Intorno ai cinque ordini ed alla sovrastante galleria splendevano altrettante file di doppieri stile impero. — Al vivissimo splendore brillavano per bellezza, grazia, lusso ed eleganza le piemontesi illustri.

Con le ridondanti acconciature e le pure linee del collo e delle spalle scoperte, erano un vivo trionfo del neogrecismo, che Canova aveva raffinato di modernità, modellando le Ninfe, le Veneri, le danzatrici, e il nudo di Paolina Buonaparte.

Sul centro dell'arena sorgeva una fontana, sorretta da delfini, e l'iridescente zampillo metteva un po' di freschezza, fra l'incendio della luce spiovente dalla lumiera, dai lustri, dai doppieri.

Dello spettacolo e della giostra il Re volle tramandare la memoria, mediante una ricca illustrazione, dovuta alla

penna dell'istoriografo Luigi Cibrario e alla matita di Francesco Gonin (1).

Quella pubblicazione è una nuova prova del sincero entusiasmo con cui Carlo Alberto coglieva ogni occasione per dare lavoro agli artisti e promuovere nei suoi Stati il sentimento del bello. Di quell'entusiasmo, in quel tempo, Egli aveva dato le più solenni dimostrazioni.

Carlo Alberto infatti, fino dai primi anni del suo avventuroso regno, seguendo le sue naturali inclinazioni per il bello, conoscendo quanto importasse stabilire l'italianità del Piemonte col promuovere in esso la manifestazione del genio dell'arte, non trascurò cure e dispendi.

Il suo oculato mecenatismo, dati i tempi e i mezzi, fu relativamente più munifico e meno egoistico di quello di molti principi del Rinascimento. Egli in breve mise il Piemonte in condizioni di sostenere con decoro il confronto col movimento artistico delle altre provincie italiane, che in ciò da molti secoli godevano il privilegio di una incontestabile supremazia.

Una meravigliosa ricchezza d'opere dei più celebri artisti delle principali scuole italiane e straniere, era nei palazzi e nelle ville reali, a solo compiacimento estetico dei proprietari e di chi visitava gli splendidi appartamenti.

ROBERTO D'AZEGLIO

Salito al trono, deliberato di attuare il vasto programma artistico del suo governo, non dimenticò gl'incitamenti ricevuti dal marchese Roberto d'Azeglio per la creazione di una pubblica Pinacoteca, da formarsi con le opere migliori delle residenze reali del Piemonte e della Liguria. Chiamò a sè l'illustre uomo, il solo che in quel tempo fosse veramente capace di condurre a buon fine la delicata e difficile impresa di ordinare una galleria di quadri, in un paese nuovo all'utilità di un istituto di quella specie, e poco di-

(1) LUIGI CIBRARIO. *Giostra corsa in Torino addì* 21 *febbraio* 1839 ecc. Torino, Chirio e Mina, in fol. con tav.

sposto ad assecondare la gloriosa iniziativa del principe e dei pochi sinceri amici dell'arte che lo circondavano.

Ma Roberto d'Azeglio era un carattere piemontese dalla tempra d'acciaio; assecondato dal Re, nonostante opposizioni ed ostacoli d'ogni maniera, devoluti in parte agl' invidi della sua autorità sapiente, vincendo le contrarietà morali e materiali che si frammettevano al sollecito ordinamento d'opere diverse d'origini, d'impronta e di scuola, in soli tre mesi dava termine all'enorme lavoro.

Così, per opera di quei due generosi legati con la fede del cuore e dell'arte, la Pinacoteca, stabilita con decreto reale del 30 settembre 1832, nel seguente 1833 veniva aperta al pubblico, rivelando come alcuni principi di Casa Savoia, nell'apprezzare il genio della pittura, non erano stati da meno dei mecenati illustri più celebrati dalla storia.

Allora il Piemonte, a cui gli scrittori d'arte avevano quasi contrastato ogni senso del bello, negandogli il diritto di vantare, nonchè una scuola, una qualsiasi parte nello svolgimento della vita artistica nazionale, ebbe intiera coscienza del valore dei grandi artefici regionali, italiani ed esteri, che lo illustrarono. — Allora Roberto d'Azeglio, assecondando con somma opportunità il movimento della coscienza pubblica verso la rivendicazione delle glorie artistiche piemontesi, armato di una vasta erudizione archeologica artistica, levò fra i primi l'autorevole voce, onde stabilire con sincera e dotta critica le date storiche, le ragioni e i documenti, che concorrevano a rivendicare al Piemonte la scuola vercellese e il suo antesignano Gaudenzio Ferrari, scolaro del Giovenone.

Grazie alla fondazione della Pinacoteca e le cure prodigatele, anche dopo averne *volonterosamente* ceduta la direzione al fratello Massimo, per le benemerenze acquisite verso l'arte e gli artisti piemontesi, Roberto d'Azeglio, tra i privati occupa il posto più eminente nella storia dell'arte nostra.

Chi legge gli scritti di quel cavaliere della musa pittrice, e risale ai tempi in cui furono concepiti e dettati, tra

la fiera andatura del periodo esuberantemente sonoro, grave di ritmo e di erudizione, scorge la nobilissima intelligenza ch'egli aveva dell'arte, dei suoi segreti, di quanto le occorre per vincere i tempi e stabilire la gloria di un popolo o di un artista.

Per l'arte egli fu operoso con lo studio, le ricerche pazienti e la meditazione, quanto tutta una generazione di moderni estetici, sospiranti alla frase tornita, estasiati dinanzi al minuscolo pronunciarsi degli intendimenti, delle aspirazioni, dei tentativi che incespicano, s'arrestano e dileguano al primo ostacolo morale e materiale che incontrano.

Roberto d'Azeglio era una testa quadra, un *cerebrale*, come si direbbe oggi, equilibrato nei convincimenti e nella forza di farli trionfare. Ad altri scrivere della sua individualità politica, che, per accento originalissimo, per superiorità intellettiva e sicurezza di propositi e vedute, era di molto preferibile a chi ebbe migliore fortuna con minore virtù di sacrificio e d'indipendenza.

Per natura e studi schivo delle Corti, della quasi fraterna amicizia del Re approfittò soltanto per il bene della patria e dell'arte.

E per quell'irrefrenabile bisogno di dare il migliore compimento ad un' impresa, che contraddistingue gli uomini veramente superiori, Roberto d'Azeglio non acquetò lo spirito alla fondazione della Pinacoteca con le opere raccolte dai palazzi del principe. Egli non tardò a sentire, e forse aveva presentito, che all'opera sua mancavano ancora quei raffinamenti, quegli ultimi ritocchi, che l'avrebbero resa eccellente. Allora propose al Re l'acquisto della galleria del marchese Durazzo di Genova, che veniva posta in vendita a discretissimo prezzo, e nella quale brillavano le opere dei grandi, assenti in quella di Torino. E se i tempi non avessero imposto a Carlo Alberto il grave dovere di chiudere l'orecchio e la borsa ad ogni domanda non corrispondente agli immediati bisogni delle sciagure patrie, la Pinacoteca nostra sarebbe stata arricchita di altri inimitabili capolavori.

Ma quando a bene riuscire bastava la sua iniziativa personale, accoppiata all'intelligente operosità d'artista, d'erudito, di cittadino, Roberto d'Azeglio toccò sempre la meta con vantaggio pubblico.

Fu da lui ideato, e da Carlo Alberto con splendore regale effettuato, il trasloco dell'Accademia di Belle Arti, dagli ultimi piani dell'Università al palazzo in cui trovasi, col nuovo significante titolo di Accademia Albertina. Quell'istituto ebbe da lui i primi ordinamenti e la spinta alle riforme del 1844. Primo tentò risollevare le scadute sorti della scoltura facendo pratiche, infruttuose per cause varie, onde mettere alla direzione della scoltura accademica il Finelli, il Tenerani di Roma, il Bartolini di Firenze, il Baruzzi di Bologna.

Le accademie, che a tempo e a luogo combattè, con uno dei suoi scritti più vigorosi e freschi per limpidezza d'idee e di critica moderna, ebbero da lui in Piemonte il migliore appoggio soltanto in ragione ai tempi, che non permettevano impulsi più efficaci di quelli che procedevano dall'autorità e dalle finanze del principe. Ed è appunto quel senso dell'opportunità, quella suprema qualità di saper vedere prontamente i mezzi occorrenti a conseguire i fini, un accento spiccato della mente di Roberto d'Azeglio.

Tutti i suoi ardimenti politici e artistici furono *a tempo*. A quel senso dobbiamo il presentimento ch'egli ebbe del mutarsi delle condizioni dell'arte e degli artisti, quando, cambiati radicalmente gli ordinamenti civili e politici, stabilita la libertà di pensare, di stampare, di associarsi, al mecenatismo generoso e individuale del principe, diventava necessario sostituire la doverosa protezione e l'iniziativa del pubblico. Da quella riflessione sociologica, e da quanto aveva veduto in Francia, nacque in lui per la prima volta il pensiero di fondare una associazione destinata ad incoraggiare gli artisti nazionali. Ne dettò gli statuti e l'avrebbe intitolata « *Società degli amici delle Belle*

Arti. » La *Società Promotrice di Belle Arti*, che si fondò poi, e della quale celebriamo il 50° Anniversario, per accertata parola dello stesso conte Della Chiesa di Benevello, deriva da quel primo pensiero di Roberto d'Azeglio.

L'opera critica e letteraria di D'Azeglio è vasta e importante per la storia dell'arte italiana. Per rendere universalmente stimata la Galleria di Torino, e per fornire agli artisti una sicura guida allo studio delle opere in essa raccolte, intraprese la pubblicazione di una Storia critica comparata, illustrata con lusso calcografico a quei tempi inusitato. Di quel lavoro ne parlarono con elogi tutti i più accreditati periodici artistici europei. Le principali accademie iscrissero l'autore fra i loro soci onorari, e la Francia gli conferì le insegne di cavaliere della Legione d'Onore. I due volumi di *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno,* editi dal Le-Monnier, dicono, a chi li legge attentamente e ne pondera l'idealità e lo stile, le grandi qualità di polemista, d'erudito e di scrittore, che sostenevano il D'Azeglio nelle battaglie di penna pei suoi principî e pel decoro dell'arte. Era uno di quelli che sanno levar le berze con una frase, e demoliscono la presunzione meglio accreditata con un documento.

Una prova del coraggioso ingegno ch'egli adoperava nella critica l'abbiamo nel suo articolo: « *Sulla necessità di conservare all'Italia i monumenti delle sue arti* » (1).

Senza soffermarci sull'abbondanza delle ragioni, degli argomenti e documenti con cui l'illustre critico sostiene in quel prezioso scritto la sua tesi, rileviamo che con esso denunciò alla storia la barbara distruzione di una grande quantità d'opere d'arte, fra le quali alcune del Tiziano, di Paolo, di Michelangiolo e Leonardo, per scrupolo del nudo consigliata e compiuta dal canonico G. Pietro Costa confessore di Carlo Emanuele III.

---

(1) *Studi storici ed archeologici sulle Arti del Disegno.* — Firenze, Le Monnier, 1861, pag. 94-172.

A provarci ch'egli avrebbe avuto la mano, come l'occhio e l'intelletto, ubbidiente al sentimento dell'arte, Roberto d'Azeglio lasciò alcuni quadri ad olio ed acquerelli, molti disegni a penna, a matita, fra i quali abbondano le caricature, ch'egli tratteggiava nei momenti di buon umore per satireggiare i nemici e i volgari cultori dell'arte.

Roberto d'Azeglio.

Nacque in Torino, da Cesare Taparelli marchese d'Azeglio e da Cristina di Morozzo marchesa di Bianzè, il giorno 24 settembre 1770 e vi morì in dicembre 1862.

Un monumento, eretto per iniziativa del *Circolo degli Artisti*, ne ricorda la nobile effigie alla Pinacoteca, dal fratello Massimo trasferita nella nuova sede.

La fondazione della Pinacoteca, la restaurazione dell'Accademia di Belle Arti furono il prodotto del mecenatismo governativo e politico di Carlo Alberto. Ma quanto egli fece

privatamente per l'arte e per gli artisti, dimostra che in lui l'amore per il bello era profondo e sincero, anche fuori da ogni fine politico. Quel re ebbe il cuore d'artista, e forse quello dell'arte fu l'unico culto che non gli abbia procacciato dolori, disinganni, sciagure. Certo di tutte le sue fedi, quella ch'egli nutrì per il bello fu la più sicura, non mai turbata dalle angosce del dubbio, onde in una recente ode Carducci lo chiamò *moderno Amleto*. All'iniziativa privata del Re artista si devono le modificazioni e i restauri degli appartamenti del reale palazzo di Torino e delle ville di Pollenzo e Racconigi, delle quali opere nel 1834 chiamava alla direzione dei lavori gli ingegneri Bernardo Mosca ed Ernesto Melano. Desiderando che la parte decorativa corrispondesse al maggiore buon gusto in voga ai suoi giorni stipendiò ai suoi servigi il bolognese Pelagio Palagi, col titolo di *Pittore preposto alle decorazioni dei R. Palazzi*. E fu sul disegno del medesimo Palagi che nel 1835 il re abbelliva il gran cortile del palazzo della famosa cancellata, adorna delle statue equestri dello scultore Sangiorgi. Pur troppo l'influenza dell'artista bolognese, invasato di neoclassicismo e da un falso spirito innovatore, non fu sempre benefica. I restauri del teatro *Regio*, che sostituirono alle caratteristiche decorazioni del suo autore, il conte Alfieri, quelle del Palagi, furono una profanazione del gusto e del sentimento dell'arte.

P. PALAGI.

Nè meno infelici le modificazioni operate in alcuni dei reali appartamenti, in cui si distrusse l'abbondante grazia dello stile Luigi XV, per far trionfare la convenzionale freddezza di scolture e dorature insignificanti.

Nel 1837, con la direzione del conte Vittorio Seyssel d'Aix fondò l'*Armeria*, collezione storico-artistica di valore inestimabile; e quasi nello stesso tempo affidò al cav. Domenico Promis, archeologo e numismatico dottissimo, l'incarico di ordinare in speciale locale, chiamato il *Medagliere*, la preziosa raccolta di medaglie e monete antiche di proprietà della Casa Reale. Sotto i reali auspici sorsero

e prosperarono artisticamente il laboratorio dello scultore in legno e stipettaio cav. Giovanni Capello e la fonderia artistica Colla. Dell'opera del Capello rimangono saggi interessantissimi nel Castello di Racconigi, e della fonderia Colla, il gruppo del monumento al Conte Verde, modellato dal Palagi, la cui versatilità egli credeva comportasse

PELAGIO PALAGI.

ogni ardimento. Si può infine dire che non vi fu artista di qualche merito in quei tempi che non abbia goduto della protezione di Carlo Alberto (1). Fra i principali che lavorarono pel munifico principe vi fu il Marocchetti, notissimo autore della statua equestre del monumento a Emanuele Filiberto; il Cacciatori, autore del sarcofago monumentale

(1) Gli artisti che più solitamente lavorarono attorno ai restauri e alle decorazioni dei palazzi reali sotto Carlo Alberto, furono:

Scultori: Gaggini — Bogliani — Carlo Canigia — T. Albertoni — Francesco Sommaini — Angelo Bruneri — Santo Varni — Angiolo Franciosi — Antonio Biselti — Pietro Freccia — Butti — Luigi Cauda — Francesco Pierotti — S. Revelli.

Pittori: Carlo Bellosio — F. Guarini — Pietro Ayres — Angelo Moja — Felice Vacca — Giuseppe Borri — A. Trifoglio — Luigi Ci-

ad Amedeo VIII, nella cappella della S. Sindone; il Marchesi, che nella stessa cappella costruì un altro sarcofago a Emanuele Filiberto.

Nè in questo breve riassunto dell'operosità artistica del regno di Carlo Alberto dobbiamo dimenticare la fondazione del Museo Egizio, la Giunta creata con decreto del 24 novembre 1832, incaricata di proporre i mezzi di promuovere la ricerca e la conservazione di antichità e belle arti, nè le Commissioni di ornato istituite in quasi tutte le città del Piemonte, nè la scuola istituita per l'insegnamento di meccanica e chimica applicata alle belle arti.

In tempi meno agitati da passioni e sconvolgimenti politici, Carlo Alberto Re di Sardegna, per la protezione accordata alle arti e agli artisti, avrebbe vinto la gloria di Cosimo de' Medici, di papa Leone X e di Francesco I di Francia. Ma l'opera d'arte in cui vive imperituro è l'Italia, pel cui risorgimento politico abdicò il trono e morì in volontario esilio.

---

notti — P. Spinzi — Mauro Conconi — C. Lipoli — Natale Muratti — L. Grassi — Tirsi Capitini — Rusca — Catena.

I pittori che dal 1831 al 48 concorsero a formare la galleria d'arte moderna, che Carlo Alberto istituì in surrogazione dei dipinti ceduti alla Pinacoteca, sono i seguenti:

Arienti — Massimo D'Azeglio — Pietro Ayres — Ayres V. — Augero Amedeo — Bellosio — Belletti — Bisi Giuseppe — Biscarra G. B. — Borghese Ottavio — Masino di Mombello — Capisani Angelo — Cerutti Felice — Carlo e Francesco Cornaglia — Bossoli Giuseppe — Cavalleri Ferdinando — Michele Cusa — Della Chiesa di Benevello — Gonin Francesco — Gazzerini Tommaso — Giuseppe Troscheri — Francesco Gamba — Gandolfi Camillo — Enrico Gonin — Hayez Francesco — Isola G. A. — Marghinotti Gio. — Migliara Giovanni — Molteni Giuseppe — Morgari Paolo (padre) — Marabotti F. — Podesti F. — Pucci Camillo — Pratesi Luigi — Carlo Piacenza — Rasori Vincenzo — Righini Pietro — Storelli Ferdinando — Serangeli Gioachino — Barone Zino.

II.

Una volta, intorno al 1600, quando non era ancora spenta l' iniziativa individuale della libertà dei Comuni, gli artisti si riunivano in associazioni, federazioni, compagnie, scuole, fragie e geldre, per spirito di solidarietà, per provvedere agli interessi dell'arte e per darsi bel tempo. Anche a Torino i pittori, scultori ed architetti al principio della seconda metà del secolo decimosettimo formavano un'associazione col titolo di « Compagnia di S. Luca », ch'ebbe il suo Priore, i suoi segretari e tesorieri, come convenivasi ad un istituto di tanta importanza artistica ed economica. Anche l'Accademia di Roma, si intitolava a S. Luca, il santo che per strana coincidenza ha il doppio incarico di proteggere i mariti e i pittori; impegno gravissimo quando si pensi come i secondi sieno sempre stati partigiani del celibato e, per conseguenza logica, punto amici della quiete delle famiglie . . . . .

Comunque, la Compagnia degli artisti piemontesi non ebbe ragione di dolersi del suo patrono, poichè in breve la fama della sua rigogliosa esistenza andò per il mondo, e

l'Accademia di Roma, nel 1675 l'aggregò al proprio istituto; ciò che era onore grande ed ambito in quei giorni di dormiveglia artistico-letteraria. Non vi dirò il nome dei Priori che si succedettero nella direzione della Compagnia, che parmi cosa di poco interesse per il lettore affrettato di vivere col pensiero nell'ambiente storico dell'Esposizione; per chi abbia interesse a conoscerli basta la *Relazione storica intorno alla Reale Accademia Albertina,* ecc., compilata dall'egregio professore Carlo Felice Biscarra nel 1873, dalla quale opera ho attinto anch'io, per evitarmi di spolverare gli archivi dell'Istituto.

Senza far pompa di erudizione catalogica, posso dunque dire che sotto la reggenza di S. A. R. la Duchessa Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours la Compagnia principiò a diventare Accademia sul serio, poichè fu presa sotto la protezione della Reggente, e fu ospitata in uno dei palagi reali, in seguito all'emanazione di un *diploma*.

E qui, per la gente che pensa un pochino anche con lo stomaco, sarebbe ingratitudine dimenticare che la Duchessa Reggente medesima ebbe, insieme all'istituzione dell'Accademia, un altro titolo di benemerenza verso il Piemonte.

Dopo aver messo a contribuzione la scienza di tutti i medici d'Europa per salvare la vita al Duca Vittorio Amedeo II, che durante la puerizia fu gracilissimo e cagionevole di salute, dietro il consiglio di un tal Petechia, medico di Lanzo, la Duchessa curò il Duca con l'uso dei *grissini*, che d'allora in poi entrarono trionfalmente nella dieta quotidiana del popolo torinese.

Ma alla *Compagnia di S. Luca* il titolo di *Regia Accademia* venne conferito soltanto nel 1778, da Re Vittorio Amedeo III, con decreto del 10 aprile. Insieme al titolo ebbe nuovi statuti e regolamenti, e per eccitarne lo sviluppo, premi e concorsi.

La rivoluzione e l'occupazione francese agitò, scombussolò, e fece altalenare l'Accademia come ogni altro istituto

civile e politico. — La restaurazione del 1814 la rimise sulle basi tradizionali; quindi il re Carlo Felice le assicurò in parte le sorti con la nomina del pittore Gio. Batt. Biscarra a direttore, con la riforma degli ordinamenti interni e la fondazione del *Pensionato* di Roma.

G. B. BISCARRA

Il vero fondatore dell'Accademia, tale quale la conosciamo noi, seminario dei migliori artisti piemontesi del nostro secolo, come abbiamo scritto, è Carlo Alberto.

La profonda e seria restaurazione di quell'istituto faceva parte del grande programma artistico che illustrò il suo regno.

Con RR. Patenti 2 maggio 1833 il Re donava all'Accademia il palazzo della sua sede attuale, stanziando 100,000 lire per i lavori di riattamento.

Da quel giorno la Regia Accademia si chiamò Albertina.

Chi scriverà la storia dell'arte italiana del secolo decimonono, dovrà stabilire con documenti, i quali aspettano un paziente e studioso raccoglitore, che presso di noi il movimento dell'arte, dal punto di vista puramente estetico, dal principio del secolo in poi fu in ritardo di circa quindici anni sul progresso evolutivo francese.

Quando sorse l'Accademia, la sua vitalità morale ed artistica traeva alimento da un'atmosfera ideale che in Francia era già stata depurata dall'opera ardita, opportuna ed efficace di due rivoluzioni artistiche.

Nel 1833 il Piemonte rimaneva ancora la cittadella del neo-classicismo italiano, che ebbe la fortuna di essere rappresentato da una schiera di artisti di grandissimo ingegno e di attività meravigliosa. Quegli uomini avevano stabilito l'impero del loro ideale a colpi d'ingegno; rimuoverne l'autorità e l'influsso, per la stessa mancanza di un centro artistico direttivo, era impresa assai piú difficile e lunga di quella condotta a buon fine celeramente da Géricoult e da Eugenio Delacroix a Parigi, nonostante la formidabile egemonia là stabilita dal pittore

David e dalla sua scuola, sostenuti da critici pronti e battaglieri quali erano il Delecluze, il Landon ed altri. Canova, Torwaldsen, Appiani, Camuccini, Benvenuti, Agricola, Demin, Sabatelli, ecc. erano i nomi che tenevano il campo, contro gli ideali e l'indirizzo dei quali si sarebbe dovuto combattere per spingere l'arte nelle posizioni conquistate dai geniali innovatori della Francia. Non era còmpito pari alle condizioni civili e politiche del nostro paese, sul quale pesava contemporaneamente il gravissimo impegno di redimere l'Italia dalla dominazione straniera, e darle ordinamenti politici consoni al progresso dello spirito umano. La lentezza dell'evoluzione del movimento artistico fra noi, a malgrado degli impulsi datigli da Re Carlo Alberto, ci sembra dunque giustificata. Tanto più che il neo-grecismo di Canova, dell'Appiani e della loro scuola fu meno rigido, più agile ed espressivo, e perciò più resistente ai mutamenti, di quello che imperò in Francia insieme al dispotismo Napoleonico. D'altra parte non dobbiamo dimenticare che la rivoluzione francese aveva spostato il sistema d'orientazione della civiltà europea, ed era storicamente fatale e logico che la Francia precedesse gli altri popoli anche nella emancipazione artistica. Gli artisti francesi del 20 e del 30 sorsero e trionfarono sostenuti da rivolgimenti politici, che fra noi non ebbero affermazione positiva se non nel 1848, con l'elargizione dello Statuto.

Dal 1833 al 1844, epoca designata come primo periodo dell'Accademia nella sua nuova Sede, nell'ambito veramente accademico l'arte rimane rigorosamente fedele al vecchio ideale.

Le lievi infiltrazioni di modernità non meritano di essere rilevate nell'ordine estetico. Non poteva essere altrimenti.

L'alta direzione dell'indirizzo è propria di Giovanni Battista Biscarra, di Pelagio Palagi, di Cusa Michele, di Giuseppe Gaggini, di Bogliani, tutti più o meno ferventi seguaci della scuola di Roma, dove, verso il 1845, Cavalleri

Ferdinando (1) si recava a dirigere la scuola degli artisti pensionati dal Re di Sardegna.

Quel pensionato di artisti piemontesi a Roma meriterebbe uno studio per il carattere degli avvenimenti tragici, comici, artistici e politici a cui diede luogo.

Per sapere come il pensionato di Roma s'intendesse a Torino intorno a quel tempo, basta leggere l'aneddoto sul pittore Barne, descritto magistralmente da Massimo d'Azeglio al capo ventesimo dei suoi *Ricordi.* — Barne aveva preso la pensione sul serio, e volle dar saggio del suo ingegno ascoltandosi il cuore, piuttosto che dando retta ai precetti della scuola da cui ufficialmente dipendeva. Non lo avesse mai fatto! Le sue due mezze figure dal *vero*, e il *Date obolum a Belisario*, accentuate da larghezza e indipendenza d'intendimenti morali e tecnici, furono ricevute a Torino « *come i cani in chiesa* ». Sono parole del d'Azeglio.

---

(1) All'Esposizione di Belle Arti, fattasi nel palazzo della Regia Università nel 1820, comparvero i primi saggi dell'opera di Cavalleri, insieme a quelli di suo fratello Giuseppe. L'abate Gazzera, critico autorevole di quei tempi, in una sua lettera al conte Franchi di Pont, loda le disposizioni artistiche e pittoriche palesi nei quadri dei due fratelli. Di Giuseppe non si hanno ulteriori notizie. Ferdinando continuò a battere la buona via e acquistò fama di buon pittore. Il Re gli diede il posto di professore dell'Accademia, e lo nominò, insieme a Pietro Ayres, pittore di Corte. Alcuni suoi quadri furono acquistati per la Regia galleria d'Arte moderna. Il quadro della sala dei Paggi del Reale Palazzo, rappresentante *Il conte Amedeo III, che giura la sacra Lega in Susa* (1139) fu da lui dipinto a Roma nel 1846. Nella galleria delle Battaglie ha due quadri *La riconciliazione dell'imperatore Enrico IV con Papa Gregorio VII* e *Il principe Eugenio di Savoia a Petervaradino; Un contadino dei dintorni di Roma;* e nella camera della Tribuna *Papa Gregorio.*

Per solennizzare la beatificazione del P. Sebastiano Valfrè dell'Oratorio, i P.P. ordinarono a Cavalleri l'esecuzione di una grande ancona per l'altare dedicato al nuovo beato. Quell'ancona nel 1870 si tolse, per sostituirla con un'altra del Lorenzone, pittore religioso in grande voga a' suoi giorni. Nel 1845 il Cavalleri si andò a stabilire a Roma, mandatovi dal Re a dirigere il pensionato artistico dei piemontesi. Nei 20 anni di soggiorno a Roma, ebbe il posto di professore primario all'Accademia di S. Luca di quella città, dove lasciò molte delle sue migliori opere. Morì nel 1865, mentre s'era dato alla ricerca di nuove combinazioni chimiche, con lo scopo di rendere inalterabili e resistenti al tempo i dipinti ad olio. (Turletti, *Storia di Savigliano*).

Per farsi perdonare quel peccataccio d'ingegno, il Barne dovette ripetere il saggio. Scaltrito dal rabbuffo ricevuto dipinse un *Apollo* « con un corpo che pareva di manteca alla « rosa... su un fondo di paese verdolino, e i raggetti di « giallolino intorno al capo... » A Torino piacque.

Da quel giorno Barne si gettò disperatamente al classicismo, nel quale *mare magnum* rimase affogato.

Una frase che io stralcio da un discorso pronunciato dal professore Alessandro Paravia (1) per la distribuzione dei premi del 1842, è significantissima per rendere evidente l'ideale artistico predominante in quell'epoca a Torino.

Parlando dello scopo dell'attività degli artisti l'egregio professore, tornisce la seguente frase: « altro non fanno « che riprodurre quanto di *più vago e magnifico* a lor si « mostra...» (*sospensione rettorica allora in voga nell'eloquenza della cattedra....* « Se bene, a che dico io che il riprodu- « cono? *Meglio era dire che il migliorano.* »

Ed è appunto in questa smania di migliorare la natura, in quell'esagerato sistema della scelta materiale della forma, che i neo classici eccelsero, per cadere, dalla ricerca dell'archetipo del bello platonico sulle traccie dei ruderi greco-romani, alle glaciali, inespressive opere della scuola, che quando parlava il prof. Paravia era in piena decadenza.

Del resto, gli accademici del primo periodo dell'Albertina erano tutti in buona fede, e non sono da incolpare se una fatalità storica imponeva che il movimento dei sentimenti e delle idee dell'arte si producesse lentamente.

Un merito che nessuno potrà loro contestare è l'entusiasmo ch'ebbero per l'arte e per tutto che la riguarda, una fermezza di convincimenti artistici irremovibile, ed un'attività prodigiosa.

Il direttore artistico dell'Accademia, *capo e maestro della scuola di pittura e disegno*, moltiplicava se stesso per in-

---

(1) Il celebre Alessandro Paravià, professore di eloquenza alla Regia Università, e di storia e *mitologia* all'Accademia Albertina.

fondere nel vasto ordinamento degli studi l'amore vivissimo ch'egli aveva per l'arte.

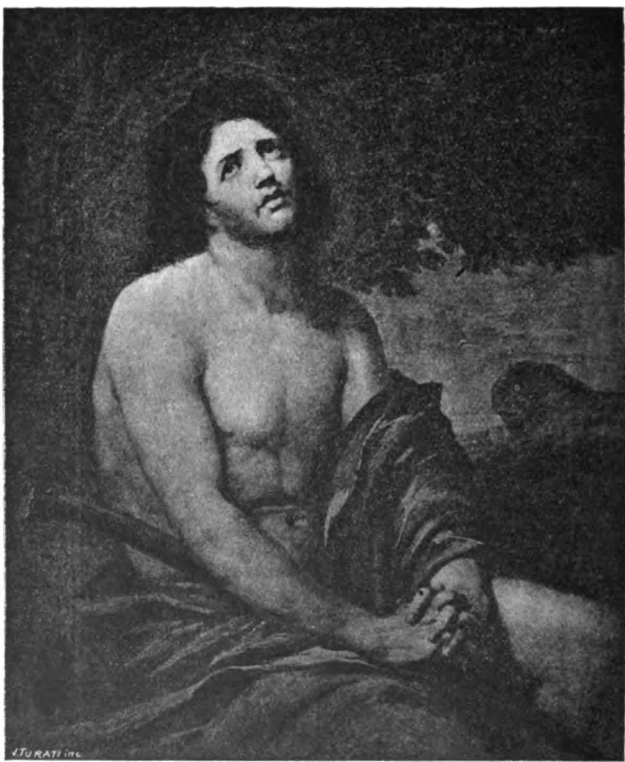
Giovanni Battista Biscarra ebbe i natali in Nizza marittima, il giorno 22 febbraio 1790 da Caterina Coppon e Giuseppe Costantino, maestro uditore, tesoriere generale dei Rr. Eserciti. I primi rudimenti dell' arte, li ebbe dal cav. Benvenuti, professore dell'Accademia di Firenze, dove la famiglia Biscarra si era recata in esiglio durante i torbidi della rivoluzione francese in Piemonte.

GIOVANNI BATTISTA BISCARRA.

L'ingegno e l'attività spesi dal Biscarra in dodici anni di studi in quell'Accademia conclusero genialmente, col saggio di un quadro che aveva per soggetto *Il figliuol prodigo che piange i suoi errori* (1). Con quel quadro, plau-

---

(1) Il « Figliuol prodigo ecc. » nel taglio del quadro, nel disegno, nel colorito, in tutt'i suoi accenti è un saggio della maniera del Biscarra e dell'ideale estetico della sua scuola, che all' *Esposizione retrospettiva* è rappresentata anche dal *Caino fuggiasco* del medesimo autore, e dall'*Ajace fulminato* del pittore De Giorgi.

ditissimo, compieva la sua prima educazione accademica, onorata dalla vincita di molti primi premi.

G. B. Biscarra — *Il figliuol prodigo* (18).

Un nizzardo, che affermava in quel modo la propria vocazione artistica, doveva naturalmente godere le simpatie della Corte; tanto più per le benemerenze grandissime acquisite da suo padre durante le guerre colla Francia, in una delle quali, travestito da mulattiere, aveva salvato il tesoro dell'esercito, affidato alle sue cure e al suo onore.

Uno dei primi atti còmpiuti dalla restaurazione di Vittorio Emanuele I in favore delle arti belle, fu di mandare a

G. B. BISCARRA — *Auto-ritratto* (27).

G. B. BISCARRA — *Ritratto della madre sua* (23).

sue spese G. B. Biscarra pensionato a Roma. Roma in quel tempo era la Mecca dell'arte italiana in voga, e il giovane pittore non tardò ad assimilarsi l'accento artistico dell'ambiente, stabilendo nello stesso tempo strette relazioni di stima e d'amicizia con Canova, Camuccini, Torwaldsen, Landi, Tenerani, Vernet, Gypson, Finelli, con tutti infine i migliori rappresentanti del cenacolo artistico degli studi di Roma.

Il titolo e il genere delle opere che il giovane pittore condusse a Roma indicano la sua completa adesione all'ideale in fiore in quella scuola. — *Caino fuggiasco; La Sibilla Tiburtina che predice la venuta di Cristo ad Augusto; Un episodio del diluvio universale* sono un fervido omaggio alla scienza del disegno, risvegliata da Winchelmann, insieme al gusto per l'antichità, e per la scoltura greco romana. Semplicità e fermezza di contorni, interpretati secondo li intendevano i teoretici dell' arte; sviluppo del significato geometrico del corpo umano, poesia delle proporzioni: erano i canoni della scuola. Biscarra li accettò e vi si sottomise con fede di neofito e di apostolo.

Nei quadri di una sola figura, come *Il Caino fuggiasco,* i difetti del *sistematico* ideale sono palesi; ma chi ricorda il *Ratto delle Sabine* di David, si spiega e sa che pensare circa la freddezza e la monotonia pittorica dell'insieme di una grande composizione condotta su quei principii. Non vi è però dubbio intorno alla genesi estetica del *Caino* di Biscarra, che ricorda evidentemente la figura del *Delitto* perseguitato dalla *Giustizia* e dalla *Vendetta* di Prud'hon (1).

---

(1) Della grande operosità artistica del cav. G. B. Biscarra rimangono inoltre: *Un Mosè che mostra le tavole della legge — La visitazione di Maria Vergine — Un episodio del diluvio — Un Ecce Homo — Alcuni ritratti di S. M. il re Carlo Felice — S. Maria Maddalena nel deserto — Achille alla corte di Nicomede — La generosità di Alessandro — Il ritratto di sua madre* (vedi riproduzione) — *quello dell'antico presidente Lascaris — San Giovenale vescovo — La vestizione di un crociato — La morte di S. Ilarione — La morte del conte Ugolino — Il Brunelleschi — La promulgazione del Codice civile Albertino* — Una serie di *ritratti storici* per la galleria del R. Palazzo — *La fermezza di Re Carlo Felice al tempo della pestilenza di Cagliari* — Varie pale d'altare per le chiese di Torino, di Nizza, Fossano, Mondovì, ed altre opere minori.

Le *semplici e severe* dottrine della classica scuola il Biscarra portò con sè a Torino, dove, nel 1821, Carlo Felice lo chiamò a dirigere l'Accademia, dopo otto anni di dimora a Roma.

La riforma albertina lo trovò a capo dell'Accademia, e ne consolidò l'autorità e ne riconobbe i meriti, mantenendolo al posto e aprendogli la via a meglio esplicare nell'insegnamento dell'arte l'entusiasmo per il suo ideale. Biscarra fu instancabile nell'adoperarsi a migliorare le condizioni didattiche del suo istituto, e, gravato dalle molteplici occupazioni di professore, trovò ancor tempo a produrre moltissime opere. La fama non gli fu tarda consolatrice. Il suo nome e il suo giudizio ebbero autorità grandissima nel mondo artistico de' tempi.

La sua carriera di artista si può dire brillantissima. Chi l'ebbe a maestro ne ricorda anche oggi l'affabilità, la nobiltà dei sentimenti e l'elevatezza delle aspirazioni. Morì di acutissima malattia il 13 Aprile del 1851.

Dell'influenza e degli intendimenti di Palagi, direttore della scuola di disegno ornamentale dell'Accademia abbiamo già parlato. La medesima scalmana classica che gli impedì ogni scrupolo nel mettere le mani sugli ornamenti e decorazioni del palazzo reale, portò nell'insegnamento. Aveva un carattere fiero, sdegnoso, ripugnante alle mezze misure. Una prodigiosa facilità lo faceva ardito a trattare indifferentemente la squadra, il pennello e la stecca. Grande ammiratore di Canova; ma pronto nello stesso tempo a seguire l'impulso della vivace sua fantasia. Il monumento del Conte Verde (1) è la più solenne prova del suo ingegno di scul-

(1) Per dare un'idea della fama che godeva ai suoi tempi il Palagi, diamo un brano dell'appendice della *Gazzetta Piemontese* del giorno 7 marzo del 1853. Dopo aver fatta la storia del monumento al *Conte Verde*, il giorno prima inauguratosi, il critico R. (Felice Romani) scrive: « Pelagio Palagi è da molti anni una gloria italiana. Pittore, modellatore, architetto valente, egli lasciò di sè traccie incancellabili (?) in Roma, in Lombardia, in Piemonte. Il suo nome è divenuto popolare per tutta l'Italia, come il suo studio è stato il ritrovo dei più pregevoli

tore ; la cancellata del cortile del palazzo Reale, del suo valore nell'arte decorativa; il soffitto della sala da ballo dello stesso palazzo, del suo pennello. I restauri del palazzo e del teatro *Regio* sono la traccia del suo passaggio nella vita artistica del Piemonte, non a torto, giudicata con molta severità. Archeologo insigne fece una bella raccolta di medaglie greche, etrusche, romane, che legò alla sua città natale, che fu il nucleo su cui si formò l'attuale Museo di Bologna; fece anche una raccolta d'armi antiche, che venne dispersa dagli eredi.

G. GAGGINI

Non meno dei suoi colleghi, e forse un po' più per la sua arte, Giuseppe Gaggini, professore di scoltura dell'Accademia, differiva alla imperante idealità. La sua educazione artistica s'era tutta compiuta nell'atmosfera estetica greco romana, e le qualità del suo ingegno lo inclinavano a disciplinare la propria fantasia in profitto della scuola.

Nato in Genova il 25 Aprile 1791, dopo aver date sicure prove della vocazione, fu il primo e l'ultimo pensionato a Roma del Governo ligure. Rimase, come molti altri, abbagliato dalla grande luce del genio dello scultore di Possagno, fu colpito dalla fermezza del modellare di Torwaldsen, e diventò loro seguace. Era il migliore fra i giovani genovesi, e il marchese Durazzo lo impiegò al posto di professore di scoltura nell'Accademia ligure.

Carlo Alberto, accintosi a dare impronta d'italianità all'arte piemontese, non tardò a chiamarlo a Torino; lo fece cavaliere, gli diede molte commissioni e il posto di professore nella sua Accademia.

---

artisti dell'epoca nostra. Maestro di molti insigni pittori, quest'uomo vede consolata la grave sua età dall' affetto e dall' ammirazione dei suoi discepoli, che ne accolgono i consigli, con la tenerezza con cui si narra ne piangesse Tiziano. Non havvi istrutto forastiere che passi per Torino senza chiedere dello studio di lui, e senza pregare di essere ammesso a visitarlo..... »

È bene ricordare che il monumento costò al Re Carlo Alberto lire 270,417,20, delle quali per spese e onorario se n'ebbe il Palagi L. 117,179,17, senza la fusione, che si fece dalla fonderia Colla e costò 130,000 lire.

Gaggini ebbe due maniere di modellare la creta e trattare il marmo. Il suo accento individuale, se così può chiamarsi la fisionomia tecnica dei suoi lavori, era la fermezza e un certo decoro nella scelta della linea. Nella prima e nell'ultima non ebbe ardimenti notabili di concezione e fattura. Gli *Angioli* del Duomo di Genova lo rappresentano nei primordî dell'arte, la *Nautica* e il bassorilievo anteriore del *monumento a Cristoforo Colombo* alla fine della sua carriera.

Giuseppe Gaggini.

Non lottò che per contrastare i premi ai suoi compagni di studio, e sempre con successo.

Morì settuagenario il 1° di maggio del 1867 (1).

---

(1) Fece, per il castello di Racconigi, un bassorilievo rappresentante il *Trionfo di Paolo Emilio* — la statua di *Vittorio Emanuele I.* — Il monumento al *principe Tommaso,* per la cappella della SS. Sindone — il monumento del *marchese Felice di S. Tommaso* e il sepolcro della *famiglia Solei* nel camposanto di Torino — il monumento sepolcrale della *famiglia Balduino* al camposanto di Genova.

Quei tre forti campioni del neo-classicismo insediati all'Accademia insieme a Michele Cusa (1) erano in armonia col tempo; fuori dell'ambito accademico non v'era ancora un artista capace di contraporre alla loro meritata autorità la forza del genio, che sa lottare ed imporsi.

Però se non v'era il genio, esistevano, si agitavano, lavoravano alcune spiccate individualità artistiche in fama o promettenti.

Manteneva viva la tradizione dei pittori frescanti della fine del secolo scorso Luigi Vacca. Da giovinetto s'era fatto l'occhio e la mano alla grande arte, sotto il fascino di quei colossi del pennello, che furono Vanloo, Scroati, Demarro, Galliari, Traballesi, Tiepolo. Ritemprato l'ingegno e la vocazione nello studio e la pratica di quei maestri, Luigi Vacca tenne saldo il suo posto di robustissimo artista, anche quando il suo ambiente mutò fisionomia, ammalato nella esagerata epurazione della forma. Quando s'istituì l'Accademia Albertina, Vacca toccava la virilità della sua vita artistica, ed era l'ultimo dei grandi poeti della pittura decorativa, di quella pittura che Michelangiolo dichiara sola degna delle cure di un nobile ingegno.

Vacca prova quanta parte abbia l'eredità fisiologica nell'arte. Era figlio di artista e i suoi fratelli furono artisti di bell'ingegno. Il padre, Angelo, eccelleva nel dipingere

(1) Cusa Michele, nato in Rimella Valsesia nel 1799 da Michele e Maddalena Traglio, dopo appresi i principii del disegno a Varallo, andò a perfezionarsi nell'Accademia di Brera a Milano sotto la direzione del Mazzola di Valduggia. Trasferitosi di poi a Torino, ottenne per concorso il posto di studio a Roma nel 1828 dove rimase finchè Carlo Alberto lo chiamò ad insegnare nell'Accademia Albertina di Torino. — Dipinse a olio ed a fresco molti pregiati lavori. — Negli ultimi anni di sua vita si ritirò a Varallo dove attese a riprodurre con disegni accuratissimi tutte le scene rappresentate in plastica ed in pittura nelle 45 cappelle del Sacro Monte di Varallo. L'opera del Cusa fu da lui pubblicata nel 1862 col titolo: *Il Sacro Monte di Varallo illustrato con disegni grafici eseguiti sugli originali,* e contiene, oltre i disegni, una descrizione critica e notizie sugli artisti che lavorarono in ciascuna delle cappelle. Ne ebbe in compenso da Re Vittorio Emanuele la Croce di Cav. dei Ss. Maurizio e Lazzaro. — Morì il 17 ottobre 1870.

i fiori — parte dell'arte a torto trascurata ai giorni nostri, nella quale romperebbero molte tavolozze che pretendono alla poesia del colore in campo più vasto. Il fratello Angelo fu miniatore valentissimo, e Giovanni si affermò nella pittura ad olio, con opere che resistono al tempo ed alla critica.

Luigi imparò a tenere in pugno la matita sotto la direzione dello scultore Filippo Collino, e quando ebbe acquistata franchezza nello schizzare entrò nell'Accademia di pittura, allora diretta da Lorenzo Pécheaux (1), il quale non metteva grande entusiasmo nel trasfondere il suo sapere negli allievi.

All'arte in quei tempi di rivolgimenti continui era fatta scarsa parte nell'economia pubblica, e Luigi dovette affrettare lo studio per aiutare il padre in lavori lucrosi.

A soli quindici anni saliva già sui ponti del frescante, per collaborare nei dipinti della villa di Stupinigi, da Vittorio Amedeo III allogati a suo padre.

In quel primo esercizio ebbe occasione di famigliarizzarsi con la tavolozza di Vanloo dei fratelli Valerani e degli altri forti decoratori dello splendido parco.

A diciassette anni lavorava per suo conto presso Giaveno, nella chiesetta di Coazze. Il principe della Cisterna, recatosi a visitare quel primo saggio individuale di Luigi, ne rimase così soddisfatto, che lo incoraggiò, promettendogli di mandarlo a Roma a compire gli studi come suo pensionato. Forse fu ventura, per l'indipendenza dell'ingegno dell'artista, che il generoso disegno del principe non abbia avuto effetto

(1) Lorenzo Pécheaux nacque a Lione nel 1721 e morì a Torino in età di oltre cento anni. Fu allievo di Raffaello Mengs a Roma, dove dimorò 17 anni. Poi fu chiamato in Piemonte per dirigervi l'Accademia di pittura e scultura, di recente stabilita in Torino. Sonvi sue opere a Pisa, alla villa Borghese a Parma, alla Pinacoteca di Torino. Nel R. Palazzo di Torino dipinse a fresco la volta dell'ex Biblioteca. Ebbe due figli pittori: Gaetano, miniaturista; e Benedetto che fu, come il padre, professore all'Accademia di Torino. Era venuto a stabilirsi a Torino nel 1777. Il posto di direttore dell'Accademia, lasciato vacante da Lorenzo Pécheaux fu occupato nel 1821 da G. B. Biscarra.

per cause politiche. A Roma Vacca avrebbe corso il pericolo di dimenticare le prime vive impressioni ricevute dal suo ingegno.

A 20 anni dipinse l'intiero soffitto del Teatro Regio, e lo fece con tanta maestria e senso della decorazione, del colore e del chiaroscuro, che i suoi giudici lo pareggiarono in valore a Bernardino Galliari.

Quell'opera stabilì la sua fama e gli procurò lavoro e lucro abbondante. Si afferma da Francesco Gonin, in una biografia da cui tolgo le principali notizie della vita artistica di Vacca, che il suo capolavoro nell'arte scenografica fu il sipario del *Teatro Carignano* nel quale rappresentò *Il giudizio di Paride*. — Quel sipario, insieme a quello del *Teatro d'Angennes*, e a tutte le altre opere condotte nel brillante esordio della carriera, indicano la prima maniera di Luigi Vacca, e in quella maniera fu veramente grande. Allora dava libero sfogo alla sua natura e seguiva gl'impulsi della sua prima educazione artistica, riuscendo significantissimo nel colore e nella composizione.

Sfortunatamente per lui, sopraggiunsero le influenze della scuola di David, e col prevalere del nuovo ideale, dovette acconciarsi alla lotta contro gl'innovatori, e, vedendosi soperchiato, rifare se stesso nel nuovo stile. Le sue più preziose qualità naufragarono in quel mutamento, che violentò le inclinazioni e gli accenti del suo ingegno.

Nella seconda sua maniera scompose la balda facilità del pennello, ma non giunse a sostituirvi la purezza del disegno. — Da una ricerca all'altra, disorientato, credette salvarsi diventando *caracciesco;* ma non riuscì che ad accentuare il manierismo convenzionale della nuova e vecchia scuola.

L'artista che aveva tutte le intuizioni e il sentimento del fare di Tiepolo, non potè respirare nella bassa atmosfera del nuovo classicismo. La pittura a fresco, i grandi campi da riempire con geniale foga erano il suo mondo, e ben gli convenne la fama di primo fra i scenografi dei suoi tempi.

Nell'arte sua ebbe una specialità nel dipingere i putti, che gli uscivano dalla tavolozza vivi, con tutta la ridente grazia degli angioletti.

Trattò anche il paesaggio, che interpretava magnificamente nella sua esteriorità spettacolosa, specialmente se rappresentata dalle grandi macchie di vecchie foreste.

Del suo bulino rimane un'acquaforte interessantissima che rappresenta la *Morte di Saffira*.

Nella scenografia mantenne più a lungo l'accento individuale con che aveva esordito, e furono sua cittadella i Regi Teatri, dei quali per cinquant'anni ebbe l'incarico di dipingere le scene (1).

Moriva in Torino, il giorno 6 di gennaio 1854, pochi giorni dopo che il re Vittorio Emanuele II, per risarcirlo dell'ingiusto oblio in cui era tenuto, lo faceva cavaliere dell'Ordine Mauriziano.

Fra i coadiutori di Luigi Vacca scenografo, fu artista di notevole merito Fabrizio Sevesi, nipote di Bernardino Galliari. Abilissimo prospettico, erano a lui riserbate le architetture dei scenarii del *Carignano* e del *Regio*.

Nella sua specialità non ebbe competitori che lo vincessero. — Studio, coltura e pratica lo sostenevano nel dare alle scene un accento di verità e di ampiezza meravigliosa.

L'arte del pittore ritrattista è la meno soggetta ai cambiamenti di moda, d'indirizzi, di ideali.

Tutte le altre forme di manifestazione plastica possono smarrirsi in aberrazioni di gusto e d'intendimenti, mentre il ritratto è per sua natura e scopo costretto a rimanere stabile in una determinata cerchia di precetti, che gl'impedi-

(1) Oltre alle opere citate, ed all'enorme lavoro compiuto come scenografo giova ricordare i seguenti lavori: gli affreschi del castello di Govone, le decorazioni dell'abbazia d'Altacomba, il coro della chiesa di S. Margherita di Rapallo, la cupola della chiesa di S. Teresa a Torino e le cupole delle chiese della Cattedrale, dei Ss. Martiri, della B. V. degli Angeli, gli affreschi dei palazzi Reali, di molte altre chiese e palazzi in Italia e all'estero.

scono di decadere quanto gli altri generi di pittura e scoltura. Nella storia dell'arte voi troverete che soventi il ritrattista ha salvato dall'oblio il decoratore, il pittore di storie, il paesista ed il prospettista.

Il ritratto costringe l'artista ad ubbidire alla diretta ispirazione del vero, e, se gli può permettere di vaneggiare nella tecnica, non gli lascia campo a imperversare sul morale significato del vero. Il ritratto è il palladio delle immutabili leggi dell'arte. David, malgrado il suo grandissimo ingegno, quando trattò il ritratto dovette mettere a dormire il suo neo-classicismo e intendersi con la fisonomia fisica e morale del suo modello. Il ritratto di Marat, e quelli di molte altre celebrità del suo tempo, sono quanto di più vitale, di più artistico, di più espressivo produsse il pennello dell'autore del *Ratto delle Sabine*.

In Piemonte i buoni ed eccellenti ritrattisti non mancarono mai. La Reale Casa impiegava in quel genere gli artisti indigeni e chiamava da fuori le grandi celebrità del pennello. Il ritrattista più in voga ai tempi di Luigi Vacca e degli accademici era Pietro Ayres da Savigliano.

P. Ayres

Le imprese guerresche di Napoleone I lo vennero a togliere all'arte nella sua patria, dove, compiuti gli studi, dipingeva già dei buoni ritratti. La leva forzata l'obbligò a lasciare il pennello e prender parte alla disgraziata campagna di Russia del 1812. In quella ruina, anch'egli sbandato e privo di mezzi, trovò fortuna nell'arte. Si diede a dipingere ritratti così bene, che la Corte imperiale lo chiamò ai suoi servigi, che gli fruttarono gloria e danaro. Dopo la restaurazione, Ayres si recò a Roma dove per quattordici anni continuò a studiare e a lavorare per l'arte, che fino a quel tempo aveva esercitata con la sola guida della prepotente vocazione. — Al suo ritorno, dopo breve dimora a Savigliano, venne stabilirsi a Torino. — Nel 1830 fece il ritratto del conte Galeani Napione; quell'opera per rassomiglianza, espressione e colorito accrebbe la sua fama in modo che il re Carlo Alberto lo nominò pittore di corte e professore accademico.

Col ritratto l'Ayres trattò la decorazione, nella quale dimostrò una grande abilità di mano e vivacissima fantasia.

I ritratti di Pietro Ayres, numerosissimi, fanno parte a quanto di meglio documenta la storia del genio della pittura di quei tempi. Le sue opere gli procurarono grandissima fama; alcuni giunsero a proclamarlo il più grande dei pittori viventi non solo in Piemonte, ma in tutta Italia.

Pietro Ayres.

I suoi ritratti, per forza espressiva, bontà di colorito, leggiadria di stile, sono senza dubbio opere di molto superiori a quanto si produceva nell'arte della pittura in quell'epoca (1). — Nella pittura storica impiegò il pennello con buon successo, e fra le sue migliori opere in quel genere è notevole un dipinto che ha per soggetto *Agar nel deserto* (v. figura).

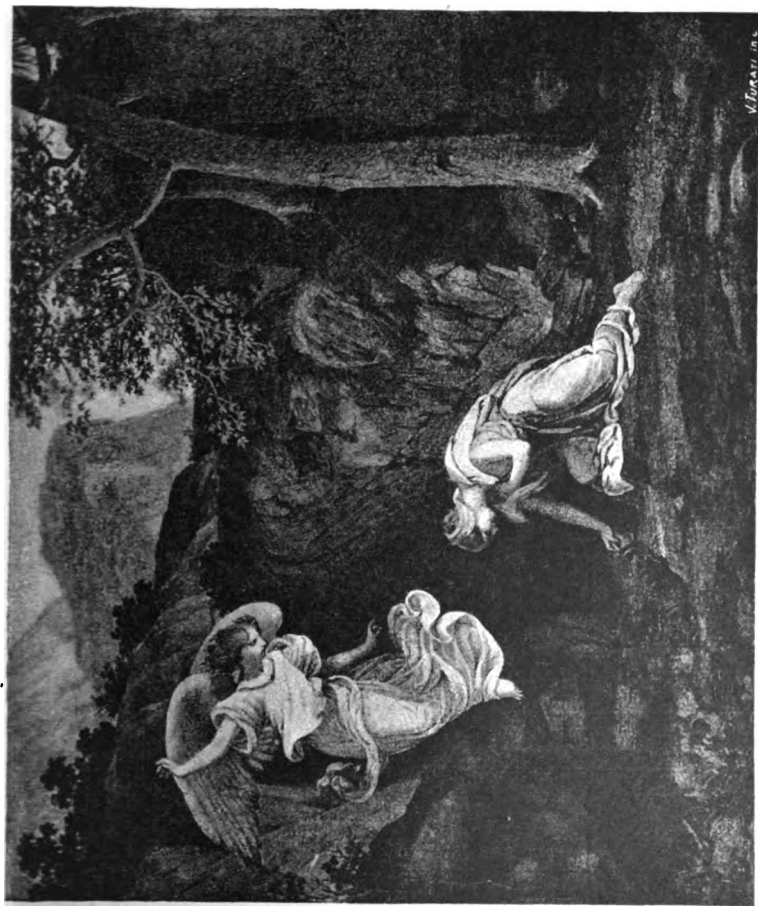
(1) Oltre ai primi ritratti fatti in giovinezza a Savigliano, i ritratti per la Corte Imperiale dopo la campagna di Russia, e le molte opere condotte durante la sua dimora a Roma, Pietro Ayres dipinse: *il proprio ritratto* — quello di *G. B. Abate* amico suo — il ritratto del *conte Napione*. — Per la R. Famiglia dipinse i ritratti di *Carlo Alberto*, della *Regina Maria Teresa*, di *Vittorio Amedeo II*, della *Regina Maria Adelaide;* nella sala della collezione storica i ritratti del *Marchese Filippo Asinari*, del *Conte Giuseppe Barbaroux;* nella galleria Seyter quelli di *Carlo Pascal*, del *Cav. Filippo Morozzo*, del *Conte Bogino*, del *Marchese d'Ormea*, del *Conte di Borgone*, del *Cardinale Arrigo di Susa*, di *Carlantonio Del Pozzo*, del *Conte Giuseppe Angelo Saluzzo*, del *Marchese di Brezè*, di *Nicolis di Robilant*, e le figure di *Umberto I*, di *Amedeo VI*, di *Emanuele Filiberto*. — Nella volta della sala del Medagliere dipinse a fresco *Minerva, Orfeo, Mercurio*. Lavorò molto nei dipinti dei castelli di Racconigi e Pollenzo. Vi sono suoi dipinti a fresco ed olio, alla Me-

« La forte tempera dell'Ayres, la posa dell'animo suo, « il parco e costumato suo vivere, gli fecero superare il « non mai interrotto studio, le gravi applicazioni, e l'inde-

PIETRO AYRES — *Ritratto d'uomo* (9).

« fesso operare; ma perduto in decrepita età il beneficio « della vista, e costretto a deporre il pennello, comportò

tropolitana, nelle chiese di S. Dalmazzo, di S. Francesco d'Assisi, dell'Angelo Custode, della Consolata in Torino. A Savigliano fece l'*Immagine della Madonna della Sanità*, il *Ritratto del Re Carlo Alberto*, per il palazzo Civico, molte tavole per chiese e il *Sipario* e il *Medaglione del soffitto per il Teatro sociale*. Lavorò inoltre per le chiese e i privati in Racconigi ed in Alessandria. — Le nove tavole di costumi ed armi, che illustrano l'opera *Armeria antica e moderna di S. M. Carlo Alberto*, dettata dal conte Seyssel d'Aix, sono di sua mano.

V. Turati inc.

Pietro Ayres — *Agar nel deserto* (11).

« di buon animo la sventura. Passati i suoi ultimi anni in « Rivoli, quando si vide prossimo al termine dei suoi giorni, « si ricondusse a Torino, dove morì di 85 anni, il giorno 11 « giugno 1878 (1) ».

Era nato da Nicola Ayres e da Faudone Margherita il giorno 9 novembre 1794.

ANGELO BOUCHERON

Fra i migliori di quel periodo, se non ricco di grandi artisti, importante per la serietà degli intendimenti artistici di tutti coloro che lo illustrarono, si profila per valentia speciale nel disegno e nell'incisione il prof. Angelo Boucheron, fratello del celebre Boucheron professore di eloquenza alla Università e di storia dell'Arte all'Accademia.

ANGELO BOUCHERON.

D'ingegno gagliardo nella interpretazione della forma, nella sua maniera ricordava alquanto la mano di Luigi Sa-

(1) TURLETTI, op. cit.

batelli, agilissimo nel rendere con pochi tratti significanti l'espressione di una figura.

Viaggi, studi, riproduzioni a matita e bulino delle opere dei grandi artefici, gli avevano aperto l'intelletto ad una sicura conoscenza dell'arte, ed era espertissimo nel sincerare il valore artistico d'un quadro, d'una statua, a colpo d'occhio, senza cadere in errori grossolani.

Per questa sua speciale perizia era ricercatissimo dagli amatori e negozianti d'arte antica, e il suo giudizio faceva autorità nelle più difficili e delicate controversie.

Col Pianassi Alberto, il Raggio e il Metalli fu uno degli illustratori della Pinacoteca di Torino, della quale riprodusse alcuni quadri per l'opera di Roberto d'Azeglio.

Di quelle tavole ne fece una edizione a parte in litografia, ch'è fra le migliori cose che il disegno sulla pietra abbia prodotto in quei giorni.

Il Boucheron occupò per parecchi anni il posto di professore di disegno all'Accademia militare, e fece degli ottimi allievi, fra i quali ebbe posto nella storia dell'arte il conte Balbiano di Colcavagno.

L. METALLI.

Col Boucheron fiorì nell'arte del disegnare e incidere magistralmente, Lorenzo Metalli, che si fece buon nome anche come acquarellista.

Trattò il bulino e la penna con facilità e leggiadria e le sue stampe hanno quella morbidezza, che solo può rendere chi porta nel taglio del legno e del rame la sicurezza di tocco ch'è proprio dei facili pennelleggiatori.

Lavorò molto nel riprodurre con tutti i mezzi calcografici le opere dei grandi pittori, tra i quali preferiva i coloristi, che si prestano meno ad una sincera interpretazione del bulino, ma dei quali la sua maestria ritraeva l'accento pittorico e morale.

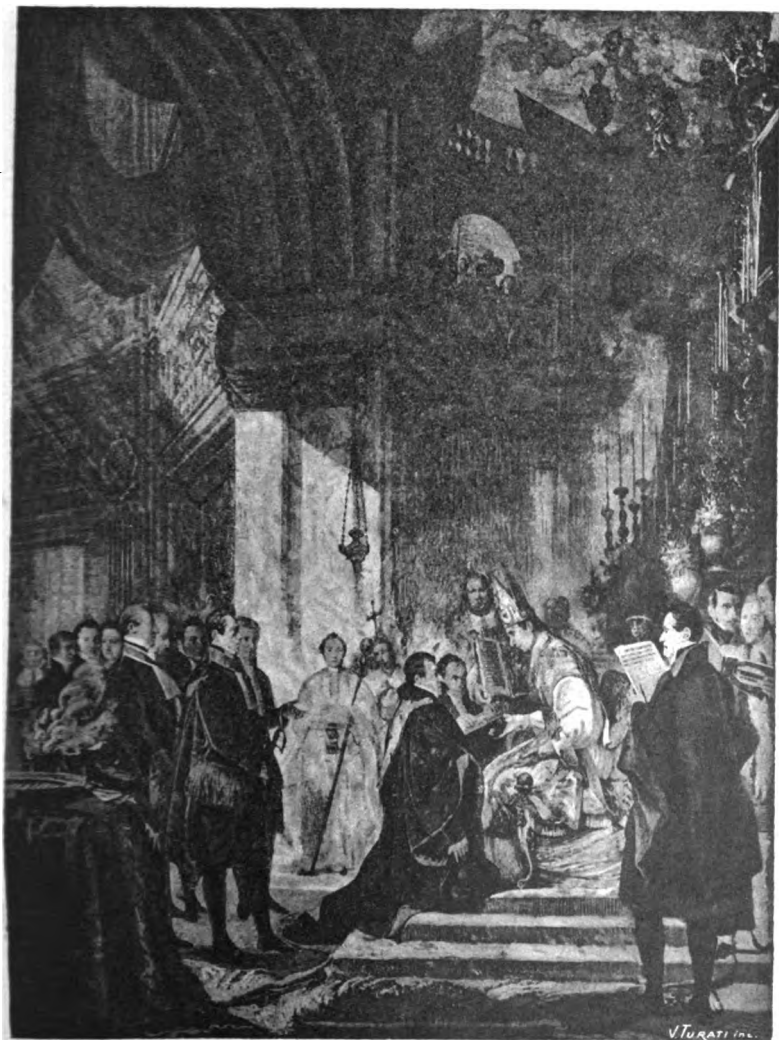
Fra i collaboratori disegnatori di Roberto d'Azeglio tiene un posto distinto. Morì a Torino nel 1859, lasciando fama di eccellente disegnatore e un gran numero di lavori pregevolissimi.

A. AUGERO

Pennello facile nella pratica della pittura ad olio, buon disegnatore e compositore fu Amedeo Augero in questo scorcio del secolo nostro. Fino dalle prime esposizioni della Promotrice egli vi rappresentò il virile ingegno, con gran numero d'opere di soggetto sacro e profano (1). Il genere ch'egli coltivò a preferenza e con migliore successo fu però la pittura sacra e la storica, acquistando in pari tempo notorietà fra i buoni ritrattisti del suo tempo.

AMEDEO AUGERO.

Augero nacque a Verolengo il 2 agosto 1799 e morì in Torino il 17 febbraio 1888.

(1) Alla Promotrice espose: nel 1842, *Mosè nel deserto — S. Nicolao Vescovo — Una poverella che si raccomanda alla Provvidenza — Voto della città di Torino — Due ritratti di donna — Ritratto d'uomo* — 1843, *Il matrimonio di Emanuele Filiberto — Sacra Famiglia.* — 1844, *Avventure di campagna.* — 1845, *Il Conte Amedeo III e papa Eugenio III — Villanella che accarezza un piccione.* — 1848, *Ritratti di famiglia.*

Amedeo Augero — *Il Voto* (8).

La scapigliatura dell'arte, ripugnante al tirocinio della scuola ufficiale, alle pastoie, a tutto quanto può influire sull'indipendenza dell'artista, era rappresentata da Massimo d'Azeglio, che all'epoca della riforma dell'Accademia aveva trentacinque anni, ed era già celebre per le prove date dal suo versatile ingegno.

MASSIMO D'AZEGLIO.

MASSIMO D'AZEGLIO.

La sua intuizione del movimento che stava per compiersi nell'arte la dimostrò dedicandosi al paesaggio, allora creduto un genere di pittura inferiore e indegno delle cure d'un grande artista.

Il campo concessomi da questa pubblicazione è troppo ristretto, per darmi agio a disegnare il profilo della grande figura di Massimo.

Ed è meglio così, mentre son certo non riuscirei che ad una scialba riproduzione di quanto egli disse di sè nei suoi *Ricordi*.

L'ideale ch'egli portò nel paesaggio era il medesimo che vagheggiò e raggiunse nel romanzo storico.

Di questi intendimenti è saggio il quadro *La disfida di Barletta*, dalla quale opera gli venne l'ispirazione di scrivere il romanzo omonimo.

Anche nella tecnica volle essere innovatore, e fece qualche passo innanzi sul cincischiamento di pennello e di tinte dei suoi immediati predecessori.

Egli ritorna al vero con sincerità, e se non riuscì a sviscerarne i misteri, come si fece più tardi, toccò ad una certa perfezione nell'interpretarlo largamente, semplicemente, e nello scegliere i motivi appropriati a quanto gli echeggiava nell'anima in rapporto al suo ideale.

Tutto ciò, s'intende, in relazione ai suoi tempi e alle minute, affannose e affettate maniere ch'egli combatteva con la penna e il pennello. Comunque, egli diede il buon esempio e insegnò ai giovani il dovere di emanciparsi dalle dottrine sistematiche.

Gli studi *dal vero,* numerosissimi, rendono, forse meglio dei quadri, la sua natura artistica. Non parliamo di quelli fatti sotto la direzione di Westappen, che rivelano la disciplina ch'egli s'era imposto per impossessarsi della forma; ma di quelli prodotti nella maturità del suo ingegno, in piena libertà di spirito, con leggiadra sicurezza di pennello.

L'influenza ch'esercitò con la penna e la tavolozza Massimo d'Azeglio nel movimento dell'arte piemontese è importantissima. Si può dire sia stato il primo a mettersi coraggiosamente di fronte ai pregiudizi del convenzionalismo, a chiamare i giovani alla riscossa per i nuovi ideali, già trionfati in Francia, in Svizzera e nei principali centri dell'attività artistica europea. D'Azeglio comprese ch'era tempo di romperla definitivamente con le piccole tradizioni, di mettere l'arte all'altezza del progresso civile e politico delle popolazioni. — Non tutte le sue aspirazioni tradusse nell'opera del suo pennello, a cui dovette essere

spesse volte infedele, per servire con non minore gloria il Re e la Patria (1).

Il suo pensiero, su quanto si doveva fare e disfare per il progresso e il decoro dell'arte, lo espresse chiaramente, con quel suo stile elegante e famigliare, nel capitolo decimottavo dei « *Ricordi* ». Là troverete la genesi del suo ideale artistico e i più assennati suoi giudizi sulle condizioni della pittura dei suoi tempi. Dove, forse per esagerato sentimento dell' indipendenza, egli non svelò l' acutissimo giudizio fu nell'interpretare lo scopo e gli uffici delle *Società Promotrici*, delle quali rilevò con buona critica i difetti, ma non mise in evidenza con pari serenità i pregi.

Le *Società Promotrici*, e specialmente quella di Torino, furono una logica emanazione dello spirito dei tempi. Poichè ogni autorità civile e politica andava ritemprandosi alla fonte del diritto comune, con la libertà delle istituzioni, anche l'arte doveva ripristinare le basi della sua esistenza economica, e cercare nello spirito democratico gli impulsi fino allora ricevuti dalle monarchie assolute.

Era naturale che il popolo, reclamando i propri diritti al governo della cosa pubblica, sentisse anche il dovere che aveva, e che la sua nuova autorità gl'imponeva di soddisfare, verso un fattore di civiltà importante quanto le Belle Arti.

Al tempo della libertà dei Comuni bastavano la pietà del popolo e la liberalità di generosi privati a mantenere in fiore la pittura, la scoltura e l'architettura. Allora ciascuna confraternita, le compagnie dei mestieri, tutte specie di sodalizi popolari, animati dalla fede, qualche volta superstiziosa, dedicavano una parte dei loro redditi a rendere splendido il culto dei loro celesti patroni. Allora i Governi delle repubbliche italiane solennizzavano le vittorie, le paci, le guerre e le sventure cittadine con l'erezione di chiese, di

(1) Sull' opera di *Massimo d'Azeglio artista*, scrisse una pregevolissima monografia il cav. prof. Carlo Felice Biscarra, pubblicata dai tipografi eredi Botta a Torino, nell'anno 1866.

monumenti; e andavano a gara nel rendere splendide le piazze delle piccole capitali, con statue, fontane, portici, e ogni specie di abbellimento artistico.

Le grandi famiglie, per gusto innato o per fine politico, s'ingraziavano il popolo prodigando tesori in opere d'arte. I principali monumenti dell'arte storica italiana sorsero sotto quel magnifico impulso.

La ricostituzione politica della civiltà d'Europa sotto le grandi dittature monarchiche spostò logicamente l'azione del mecenatismo, che diventò nobile privilegio dei Re, degli Imperatori e dei Papi. E per le stesse ragioni storiche, col trionfo delle democrazie moderne la protezione doverosa dell'arte e degli artisti ritorna al popolo, e si manifesta, in parte, con le Associazioni Promotrici di Belle Arti.

Perciò io credo che, col crescente sviluppo del sentimento democratico e con una più lunga esperienza della loro efficacia, le Società Promotrici sono destinate a sempre più prosperare. Economicamente e moralmente rispondono a un bisogno dei tempi, e servono molto bene a dare unità all'appoggio che il popolo vuole e deve concedere allo sviluppo dell'arte, mentre sole sono in grado di mettere, mediante le Esposizioni, lo stesso popolo in frequente contatto con l'arte e gli artisti.

Ed appunto questa viva corrente di simpatia, costantemente mantenuta fra lo spirito pubblico e il bello in tutte le sue manifestazioni, è il fenomeno che meglio rispecchia la missione sociale dell'arte.

La sorveglianza che continuamente il pubblico esercita sull'opera dell'artista è il fattore che non permette all'arte di arrestarsi o di retrocedere, obbligandola a mantenersi in armonia col progresso delle idee e dei sentimenti, dei quali deve essere l'interprete fedele, la geniale volgarizzatrice.

Non vi ha dubbio che dal punto di vista sociologico, le Promotrici non sieno un potente ausiliare dell'educazione estetica del popolo.

La stessa costituzione finanziaria di quelle Società mette alla portata di una forte maggioranza il possesso d'opere, in altri tempi riserbate ai soli veri privilegiati della fortuna. E il patrimonio artistico delle pubbliche gallerie col loro mezzo ha facilitata la via d'arricchirsi delle produzioni più pregevoli, artisticamente meglio corrispondenti allo stato della coscienza universale.

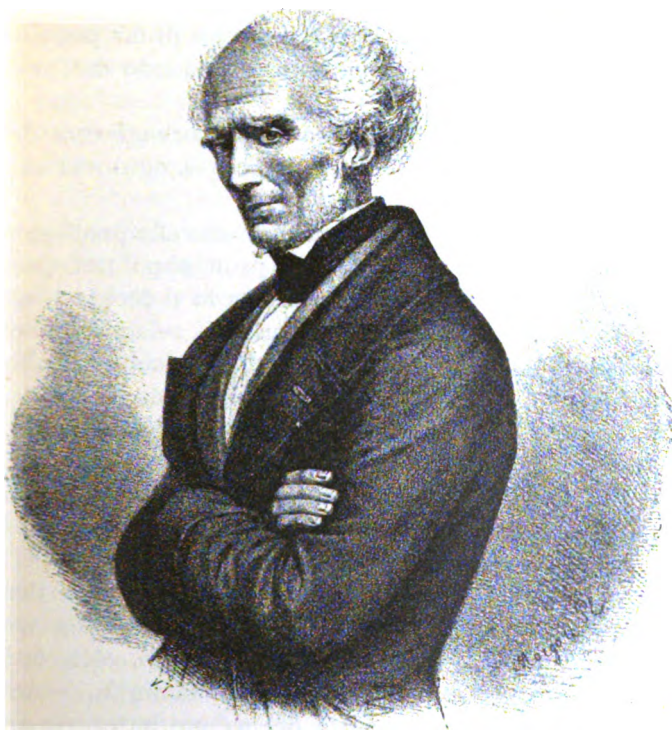
Che le Società debbano ancora progredire in ordine al sentimento democratico non nego; ma quest'è opera del tempo e di molti coefficienti storici e sociali in via di organizzazione.

I danni che possono recare ad un sincero svolgimento del vero genio, incoraggiando talvolta le vocazioni sbagliate, le tendenze al mestiere, l'avidità e la negligenza degli artisti, sono evitabili. Agli artisti spetta in parte di redimere le Promotrici da errori d'indirizzo o d'applicazione di principii. Essi per primi devono averne un concetto elevato, e non iscambiarle con istituti di *beneficenza*.

Ai nostri tempi l'arte domanda una virtù di sacrificio sublime, e chi non ha l'ingegno e l'animo disposto a sostenere amarissime lotte deve abbandonare il campo agli eletti, che sono, come furono sempre, pochi. — Del resto le Promotrici non creano nè distruggono il genio; sono una grande via aperta dallo spirito moderno allo scambio delle idee e dei sentimenti; nella quale via chi ha buone gambe cammina diritto e procede verso la meta; chi zoppica o manca di energie rimane nei fossi, sui ciglioni, negli ospedali, come i pusilli e i deboli d'un corpo d'esercito in marcia.

CESARE DI BENEVELLO

A Torino l'opportunità storica e sociale delle Promotrici fu presentita da Roberto d'Azeglio e colta, con splendido risultato, dal conte Cesare della Chiesa di Benevello, coadiuvato da un nucleo d'amici suoi e dell'arte.

Gl' ispiratori della *Società Agraria* piemontese furono per la rivoluzione costituzionale del 1848, quello che furono gli enciclopedisti per la rivoluzione francese.

Conte Cesare Della Chiesa di Benevello.

Sarebbe lungo dire i nomi e la storia di tutti gli animosi, che s'erano messi alla testa del movimento per diffondere nella coscienza pubblica il sentimento di più libere istituzioni. Cesare Benevello era fra loro; dividendo la responsabilità degli avvenimenti, che maturavano sotto il loro energico impulso, fece sua l'iniziativa di far penetrare il democratico spirito d'associazione nel mondo dell'arte e degli artisti.

Il pensiero moderno, represso dalla sorveglianza della polizia e degli agenti dell'Austria, cercava ogni via ad irrompere e procacciarsi il trionfo.

Tutto serviva in quel tempo di pretesto alla propaganda liberale, alla discussione dei grandi principî politici. Quello che non si poteva organizzare in piazza lo si decideva nelle società segrete; le più innocue discussioni velano una serie lunghissima di sottintesi, e il parlare di concimi, di coltura alternata era un gergo che serviva a intendersi sulle più ardenti questioni politiche del giorno.

In tutti i circoli famigliari s' agitava lo spirito d'innovazione; ciascuno aveva da proporre o da far qualchecosa per deludere la polizia ed affrettare il giorno della redenzione.

Il circolo degli amici che convenivano in casa Benevello, era uno dei più scelti e dei più colti della città. A rendere piacevole e ricercato il convegno, oltre la intelligenza, lo spirito e la cortesia della famiglia, concorrevano le tradizioni delle serate del salone letterario artistico tenuto a Parigi dai Benevello, durante l'emigrazione del 21. A quelle serate prendevano parte gli italiani più illustri in esilio e le celebrità parigine. Il principe della Cisterna era fra i più assidui.

A Torino, con meno libertà di parola, ma con pari splendore quelle tradizioni furono continuate.

In una di quelle simpatiche veglie, sul principio del 1842, il conte Cesare, sempre pronto a slanciare progetti, gettò alla discussione l'idea di fondare una Società con lo scopo

d'incoraggiare i pittori, mediante Esposizioni che facilitassero il mercato e la conoscenza delle loro opere (1). L'idea fu accolta con entusiasmo, si pensò subito al modo di vincere le opposizioni che avrebbe sollevato nel Governo, ed ai mezzi di mandarla ad effetto. La polizia, anche in quella manifestazione pacifica dell'amore per il bello, fiutò l'odore della polvere, e tergiversò a lungo prima di concedere la sua autorizzazione.

Fortunatamente Carlo Alberto era in ispirito solidale a tutte le opere che preparavano giorni migliori al suo popolo; altrimenti chi sa quando sarebbero giunti a compilare lo Statuto della Società e a costituire la presidenza.

Il primo Statuto è un documento di tutto quanto fece la polizia per evitare che gli scopi artistici celassero fini rivoluzionari.

Il nobilissimo programma artistico della Società, e l'occasione di dimostrare simpatia ad un istituto d'ordine democratico, fecero piovere le adesioni, con non poco rovello della setta dei gesuiti, che ne osteggiava in tutte le vie il felice impianto.

Tutto invece procedette per il meglio, e il giorno 28 aprile dello stesso anno 1842, in un salone del palazzo d'Oria di Ciriè in via Lagrange, num. 7, cortesemente concesso dal barone Bolmida, s'inaugurò la prima Esposizione della Società, con 150 opere d'arte d'autori viventi. Quello fu il terzo grande avvenimento artistico del regno di Carlo Alberto, dopo l'apertura della Pinacoteca, e la restaurazione dell'Accademia Albertina. Terzo in ordine di tempo, ma non d'importanza, poichè esso era il prologo

---

(1) In Piemonte si erano già fatte delle Esposizioni di Belle Arti. La prima di quelle esposizioni, riunita alla mostra industriale, ebbe luogo in Torino nel 1805, nel palazzo Madama; altre due di riunite alle industrie, se ne fecero nel 1811 e nel 1812 nel palazzo dell'Accademia delle Scienze. — Nel 1820 ebbe luogo un'Esposizione di sole Belle Arti nel palazzo dell'Università. Nel 1829 l'esposizioni ricominciarono riunite al Castello del Valentino, e si succedettero nel 1832 e 1838.

più sincero del risveglio della vita e del sentimento dell'arte in Piemonte (1).

Il programma sociale in quel primo esperimento di Esposizione fu completamente e felicemente esaurito (2). Le 34 opere d'arte acquistate dalla Società furono estratte a sorte e consegnate ai fortunati vincitori. E per consolazione dei Soci non favoriti dal sorteggio si decise regalar loro una litografia, che avrebbe riprodotto il quadro della signorina Giuseppina Anselmi (3), rappresentante *Tre ragazzi che si divertono all'altalena* (v. figura).

ANSELMI-FAINA GIUSEPPINA.

A quella prova luminosa dell'opportunità della nuova istituzione artistica il Re ed i componenti della reale Famiglia diedero sanzione, inscrivendosi fra i Soci. A quell'esempio le ultime resistenze del partito reazionario

---

(1) Fra gli artisti piemontesi che presero parte a quel primo concorso noto per curiosità di cronaca il nome dei seguenti: Anselmi Giuseppina — Augero Amedeo — Borri G. B. — conte Cesare Benevello — Bruneri Paolo — conte Balbiano — Bruneri Angelo — Cusa Michele — Cusa Francesco — Giuseppe Camino — Cerutti Felice — D'Angennes cav. Enrico — Ferraudi Maurizio — Francesco Gonin — Gandolfi Camilla — Gonin Enrico — Gamba Francesco — Morgari (padre) — Morgari Paolo Emilo — Moja Federico — Metalli Lorenzo — Vincenzo Rasori — Storelli Ferdinando — Storelli (figlio) — Luigi Vacca

(2) Da uno specchio statistico di tutte le esposizioni accuratamente compilato dalla segreteria della Società, rileviamo: che la prima esposizione del 1842 fu aperta il giorno 28 aprile, chiusa il 12 giugno, che durò perciò 46 giorni; il numero delle opere esposte fu di 154 delle quali 34 ne acquistò la Società per l'ammontare di L. 5.683.

(3) Giuseppina Anselmi-Faina di Torino, allieva distintissima del direttore della R. Accademia di Belle Arti di Torino, cav. Giambattista Biscarra, presentava alla prima Esposizione fatta dalla Società Promotrice nel 1842, un quadro ad olio con ritratto di tre giovanetti di patrizia famiglia giuocanti all'altalena. . . . .
. . . .
Recatasi più tardi in Roma a perfezionare i suoi studi, eseguiva alcuni quadri per Chiese, e ritratti meritamente lodati per pregio artistico e somma rassomiglianza.

Quivi conosceva il conte Claudio Faina, da Orvieto, che la toglieva in isposa, continuando essa pur sempre a coltivare l'arte sua prediletta da cui solo la distoglievano le cure della amata sua famiglia.

Inesorato morbo la rapiva all'arte e ai suoi cari in Firenze il giorno 8 del mese di marzo 1872.

(*Arte in Italia*, 1872).

ANSELMI-FAINA GIUSEPPINA

Tre ragazzi che si divertono all'altalena (33).

cedettero, e alla grande adunanza, tenuta in occasione dell'estrazione dei premi, furono proclamate 425 azioni sottoscritte.

Pochi uomini di buona volontà, perspicaci nella scelta dei mezzi a bene riuscire, mandarono ad effetto un disegno contro il quale s'erano schierati i più saldi avversari di ogni cambiamento dell'ordine stabilito, potentissimi nelle alte sfere, influentissimi sulla coscienza pubblica. Solo chi ha studiato la società torinese di quei tempi può avere un'idea degli ostacoli che quegli animosi dovettero abbattere, con coraggio non scompagnato da prudenza. I nomi dei più benemeriti brillano quasi tutti fra i componenti del primo Consiglio direttivo della Società e sono: Di Benevello conte Cesare, *presidente* — Manno barone Giuseppe, *vice-presidente* — Nigra cav. Giovanni, *tesoriere* — Paravia cav. Alessandro, *segretario* — Volpato professor Giovanni *vice-segretario* — D'Arache conte Gaetano, Palagi cav. Pelagio, Biscarra cav. Giovanni Battista, Di Canelli conte Giuseppe, Mosca cav. Carlo, Sclopis conte Federico, *consiglieri*.

Un cenno biografico di ciascuno dei sunnominati renderebbe palese con evidenza come a Torino, nel mondo scientifico, artistico, politico, economico di quell'epoca, i più forti intelletti erano predisposti ai gravi avvenimenti che stavano per mutare la costituzione dello Stato. Ma ciò non entra nell'economia della mia modesta opera, e mi limiterò a tratteggiare brevemente la fisionomia degli artisti componenti la prima direzione della Promotrice.

Il ritratto fisico del conte di Benevello è presente fra le illustrazioni del volume, quello artistico e morale lo rese con stile e interpretazione inarrivabili Massimo d'Azeglio nei suoi *Ricordi*.

Non ho la presunzione di superare la penna dell'autore dell'*Ettore Fieramosca*, nello sviscerare un carattere, da lui studiato sul vero.

Riproduco perciò la prosa vivissima con cui il forte romanziere descrisse il cuore e l'intelletto del suo amico (1).

« Il conte Benevello col quale villeggiavo, ora a Sa-
« luzzo, ora al suo castello di Rivalta, era anch'esso ap-

(1) Il Benevello, non senza efficacia di stile, espresse le sue principali idee estetiche in alcuni scritti, pubblicati negli album, che dal 45 si regalarono ai soci. Nella di lui prefazione all'album del 1845 si manifesta contrario al *realismo* scrivendo: « l'età dell'oro.... più plausi non
« ebbe che per la stretta imitazione della natura, funestamente interpre-
« tando il precetto dei nostri artisti, i quali pur sapevano quanto pregio
« mediocre sia il giungere a ritrarre gelatamente dal vero (?!), perchè
« appunto l'espressione, la vita, l'armonia che sono le parti sublimi non
« possono incontrarsi sul vero (!), e perchè l'arte ha ben più alto mini-
« stero che riprodurre una verità la quale non è nè nei suoi mezzi, nè
« nel suo scopo. »

Il suo giudizio sul gusto predominante nell'arte di quel tempo, lo diede nella prefazione dell'album del 1847 con le seguenti vivaci parole: « .....passerò ancora a dar colpa a voi *(ai committenti)* per la vostra
« scellerata mostruosa adorazione a quel certo BAROCCOPURISMO con cui
« da qualche tempo amate ornare o, dirò meglio, deturpare le case
« vostre, i vostri pubblici monumenti, i teatri, i vostri caffè, e perfino
« le porte delle vostre botteghe, per inconsiderati applausi dati a chi
« sa meglio impiastrarvi un muro. »

Il *baroccopurismo* era del resto la prima necessaria reazione contro la tirannide del greco romano, e come tutte le reazioni esagerava nei metodi di manifestazione, ma fece del bene.

Ed ecco come nel medesimo scritto, Benevello si esprime sulle Accademie: « Accennerò ancora un altro canchero: è questo l'amplitudine
« smisurata data all'insegnamento dalle Accademie....... Di dove potè
« uscire l'idea di un simile barbarismo......? s'ignora forsechè le Belle
« Arti vogliono una speciale opportunità degli organi, un'attitudine a
« squisite sensazioni, che le scuole possono forse sviluppare alcuna volta,
« ma darle giammai? ».

Ecco l'elenco delle opere da lui esposte alla Promotrice: 1842, *Un effetto di luna — Un paesaggio.* — 1843, *Un paese — I dodici mesi in dodici quadretti.* — 1844, *Due ritratti — Scherzo bacchico — Francesca da Rimini* (schizzo) — *Paese — Martire nelle Catacombe — Madonna con bambino — Vestale.* — 1845, *Assalto di cosacchi — Vergine col bambino — La regina Pomarè — Maddalena — Paesaggio con chiaro di luna.* — 1846, *Otto paesaggi diversi — Più quadri di genere.* — 1847, *Ritratto — Quattro paesaggi.* — 1849, *Tredici paesaggi a soggetti d'invenzione.* — 1852, *Tre quadri di figura e due paesaggi.* — 1853, *Disfatta dei Cimbri* (pittura romantica) *e sei quadri di genere e paesaggio.*

La grandissima varietà d'intendimenti, d'ispirazioni, di maniera, di soggetti, di motivi di questa lunga lista di opere, dimostra quanto è giusto il giudizio che diede di lui Massimo d'Azeglio. Una fantasia di quella forza e di quel coraggio, non poteva essere disciplinata dalla costanza di un ideale preciso, il solo che guida a produrre un'opera d'arte superiore ed affermativa. Ebbe però un certo senso del colorito, e sentiva la grandiosità drammatica del paesaggio.

« passionato per l'arte. Pieno d'immaginazione, con squi-
« sito senso del colorito, fecondo di idee nuove e spesso
« bizzarre; d'un'insaziabile curiosità di spirito che lo spin-
« geva a provarsi in ogni ramo dello scibile, quindi
« d'un'estesa più che profonda coltura, schietto, semplice,
« buono nelle relazioni giornaliere, io lo ricordo come uno
« de' miei migliori e più simpatici amici.

« Egli disegnava, dipingeva, ora figura, ora paese, ef-
« fetti di notte, di vapori, di nebbie; non dico che facesse
« assai bene, ma faceva: come in genere nella sua, e posso
« dire quasi nostra generazione, tutti qualche cosa armeg-
« giavano; tutti provavano un bisogno d'azione; tutti si
« sentivano spinti a cercare qualche via di distinguersi per
« quella potente e generale scossa elettrica comunicata alla
« sua epoca dall'instancabile attività di Napoleone...

« La sua casa era aperta agli uomini di tutte le scienze
« e tutte le colture. Le prime esposizioni di quadri furono
« ospitate in una sala ch'egli aveva apposta fabbricata in
« casa sua e che imprestava gratuitamente. Egli dispose
« studi per pittori su nell'alto della sua casa. Fatto inau-
« dito che un padron di casa torinese combinasse una sua
« soffitta in modo da offrire luce e spazio per dipingervi
« un quadro. Benevello s'occupava poi di questi suoi in-
« quilini, come in genere de' giovani che si mettevano nella
« lunga e dolorosa *via crucis* dell'arte. Egli fu de' primi in
« Torino che vedesse una differenza fra un artista ed un
« artigiano, e che aprisse la sua porta ai rozzi seguaci delle
« muse. Rozzi certo, ma perchè? Perchè nessuno s'era mai
« degnato ammetterli in quell'ambiente dove l'uomo si di-
« rozza, imparando dagli altri ed allargando i limiti del suo
« orizzonte...

« Il conte Benevello fu in quel tempo iniziatore di molto
« bene pel suo paese.

« Lei mi domanderà: ..... che cos'è rimasto.

« Per l'arte, come per la scienza, poco o nulla. Ma per
« la vita civile e cittadina, pe' signori e pe' ricchi in ispecie,

« è rimasta una quantità di ottimi esempi. Egli fu molto
« ricco, e visse, per la persona sua, con una semplicità ve-
« ramente singolare. Padrone di palazzi, castelli e ville, alle
« volte capitavo a casa sua, entravo nel suo studio, e se
« poi gli domandavo, « dov'è la tua camera », alle volte
« si trovava consistere in un letto dietro una scena in una
« stanza di passo, tal' altra in qualche sgabuzzino nelle
« soffitte; egli non sentiva bisogni, mangiava ogni cosa,
« era indifferente al freddo, al caldo, ai comodi, alle ele-
« ganze, vestiva a caso, e dormiva poco. »

Fra gli artisti che facevano parte alla prima direzione della Promotrice, oltre il Biscarra G. B. e il Palagi, dei quali abbiamo già parlato, v'era Giovanni Volpato, che se non si affermò in uno speciale ramo dell' arte con opere degne di memoria, per le sue attitudini estetiche, per la coltura, il gusto e l'amore che portò all' arte, può essere annoverato fra coloro che esercitarono una benefica influenza nell'incremento dell'arte piemontese. Era di Chieri, dove nacque nel 1797. Rimasto orfano giovanissimo, per soddisfare la precocità del suo gusto per il bello, non tardò intraprendere un viaggio per visitare e studiare le opere d'arte esistenti nelle principali città italiane. Ma chi ha l'intelletto sensibile e aperto alle alte emozioni dell'arte, non sazia agevolmente la propria curiosità per i prodotti del genio della scultura e della pittura. Così Volpato, dopo aver visitato la patria, passò in Francia e in Inghilterra, specialmente per completare la sua coltura sull'arte dell'incisione e sui maestri che più la illustrarono.

G. Volpato.

Lungo il percorso dei suoi viaggi, servendosi delle cognizioni acquisite, mise insieme una collezione sceltissima di stampe e incisioni dei migliori autori, fra le quali alcune pregevolissime e di merito artistico eccezionale.

Preceduto dalla fama della sua competenza nella storia dell'arte antica, particolarmente in quella dell' incisione, nel 1837 fu chiamato a Torino al posto di segetario-contabile dell'Accademia, rimasto libero per la morte del ti-

tolare professore Monticone, ed ebbe nello stesso tempo l'ufficio d'ispettore della R. Galleria di pittura. Esperimentata la sua attività e il suo sapere fu eletto professore dell'Accademia, e nel 1841 conservatore delle raccolte di stampe della R. Biblioteca. L'ordinamento delle stampe esistenti alla Biblioteca della R. Università è a lui dovuto, e per quel lavoro ebbe in ricompensa morale il cavalierato dell'Ordine Mauriziano. Fu amico degli artisti quanto era affezionato all'arte. Il Circolo degli artisti lo ricorda tra coloro che concorsero a dargli ottimi ordinamenti. Morì a Torino il 12 aprile 1871.

Le Esposizioni degli anni 1843-44 ebbero luogo nella casa dello stesso Benevello, in locale vasto ed adatto allo scopo per la luce spiovente dall'ampio lucernario; locale ch'era stato costrutto a spese del generoso mecenate. — Crediamo far cosa grata al lettore, riproducendo qui di fronte un disegno della facciata della casa in cui ebbero luogo quelle prime esposizioni della Promotrice.

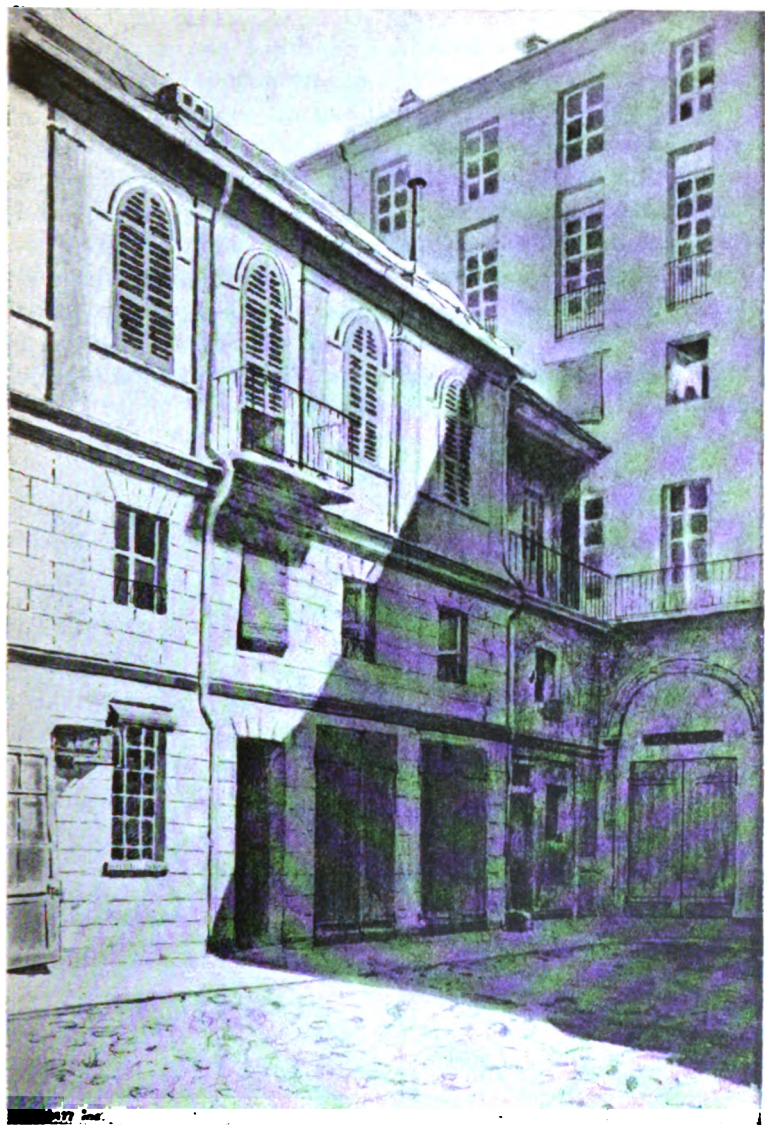
I due ultimi anni di quel triennio non furono meno soddisfacenti del primo per la quantità e le qualità artistiche delle opere mandate all' Esposizione (1). I migliori artisti del Piemonte furono rappresentati in quelle mostre, e le loro opere trovarono solleciti compratori tra i privati, nella Casa del Re e nella Società Promotrice.

Fra gli altri furono ammirati Massimo d'Azeglio, Ayres Vittorio, Amedeo Augero, Antonio Artero, Albertoni Giovanni, Benevello, il cav. Balbiano, Righini, ecc. Dei giovani che principiarono in quel periodo a dar prova di manifesta vocazione per l'arte si notavano Angelo Beccaria di Torino, che esponeva vari buoni paesaggi; Carlo Felice Biscarra,

---

(1) 1843, in casa Benevello, apertura 10 maggio, chiusura 12 giugno. Opere esposte 222; acquistate dalla società 63, per lire 12,130.

1844, in casa Benevello, apertura 1 maggio, chiusura 10 giugno. Opere esposte 254; acquistate dalla società 65. Spese L. 14,175. Acquistate da altri 12. Spesa L. 2350.

Specchio Statistico citato.

Facciata del locale ove si tennero le Esposizioni 1843-44.

che esordiva con dei disegni a matita e con degli acquerelli; Giuseppe Camino che già accentuava il vasto ingegno con prospettive e paesaggi e il Cerutti Felice con la *Battaglia di Pavia* ed alcuni paesaggi; Carlo Piacenza ed altri.

Alla fine del 1844, dopo aver ricevuto con ogni specie d'istituzione bene ordinata, l'impulso della generosità del re e di quella del popolo, rappresentato dalla Società Promotrice, l'arte della scoltura e della pittura piemontese si trovava in grado di muovere alla conquista del prospero avvenire, che la nostra *Esposizione d'arte retrospettiva* e quella d'*Arte moderna* al Valentino dimostrano non esserle mancato.

III.

1844-1860.

Le scuole di pittura e scoltura della Francia, della Svizzera, e un poco quelle della Germania, erano i punti cardinali sui quali i giovani, decisi a romperla definitivamente con lo stile accademico, senza cadere nel manierismo decorativo, cercavano di orientarsi, per non smarrirsi nella ricerca di uno stile, di una tecnica capaci di esprimere quanto avevano in mente ed in cuore. Il grande fascino però si sprigionava da Parigi. Quella città, dopo le rivoluzioni, era diventata una fucina di attività artistica, tale da sorprendere e interessare le *ostriche* meglio abbarbicate alla scogliera dell'arte ufficiale.

La fama di Delacroix, di Gros, di Deveria, di Luigi Boulanger, di Ary Scheffer, di Ingres, di Orazio Vernèt, di Delaroche, di Roberto Fleury, di Gleyre, di Couture, di Robert, di Schnetz, di Decamps, d'Isabey, Roqueplan, i quali, sotto la bandiera del romanticismo, del purismo, del misticismo o del naturalismo, avevano già prodotto il loro capolavoro, o s'erano imposti con opere d'un valore che lo

preannunciavano, dovevano elettrizzare l'intelletto dei giovani, destando in essi un desiderio vivissimo di potenti ed alte affermazioni, di rivolte geniali, di gloria. Il pensiero ribolliva già in ciascuno, e principiavano in ispirito — con l'avida lettura dei giornali e delle riviste, che recavano le notizie delle crescenti glorie di tutti quei grandi — la serie di emigrazioni temporanee, che più tardi si fecero dai nostri migliori al di là delle Alpi. Scaldarsi una mano a quel focolajo, che divampava irradiando la luce d'ogni ideale per tutta l'Europa, era il sogno, il cruccio di chiunque avesse in animo di aprirsi una strada nel campo dell'arte.

Fra il venti e il trenta, mentre da noi non si aveva nemmeno la presunzione d'un serio risveglio artistico, i tre grandi intendimenti, che improntano tutta l'arte del secolo decimonono, avevano in Francia già effettuato la parte più importante del loro programma estetico. Romantici, ecclettici e naturalisti, uniti nel combattere l'accademia, scaramucciavano fra loro per soverchiarsi e stabilire l'impero della propria dottrina nell'arte. In Piemonte, fino verso il 1844 il nuovo indirizzo non aveva vivaci zelatori, e se ne ebbe, non eran tali da mettersi alla testa della giovane generazione e condurla alla riscossa. In Canova nella scoltura, nei pittori Appiani, Camuccini ed altri, l'Italia ebbe i suoi David; ma il Gericoult, il Delacroix, l'Ingres e compagni, non ebbero fra noi, in quel tempo, un solo uomo di genio, che ne rappresentasse l'operosità artistica redentrice dalla tirannia dello *stile*.

Non è che anche in Italia, non si predicasse: Arte storica, grand'arte; colore, vita, natura! Ma la questione grave principiava a sorgere al momento di mettere in atto le prediche, e d'intendersi sul significato di quelle parole, e, sopratutto, quando si trattava di dimostrarlo nelle opere. Chi in quello scorcio di tempo, non fu persuaso di fare della grand'arte, di esprimersi col colore, di creare della vita, e di seguire la natura? Egli è che il frasario, lungi da esprimere un vero stato di coscienza, o di forza

intellettuale, non era che una vaga eco, di più vaghe aspirazioni; e se ne abusava. Anche oggidì non vi è pittorello da tre palanche, che non si picchi di naturalista, per il solo fatto che va ad imbrattare le sue tele dinanzi al vero, invece di scarabocchiarle alla luce del lucernario dello studio.

Il vero, sul vero, nel vero, pel vero!

Chi non lo sente declinare in ogni ora, in ogni luogo, questo capro espiatorio di tutte le vocazioni sbagliate?

E, in via di scherzo, concluderei, che il vero è come la lingua: la natura l'ha data a tutti gli animali, perchè ciascuno l'adoperi col linguaggio del proprio paese, a seconda della propria intelligenza; e le bestie son mute, meno i papagalli e le gazze. Di bestie mute, di papagalli e di gazze ne ha a dovizia anche l'universale linguaggio dell'arte!

Avvenne adunque che in Francia, Delacroix e i suoi e gli altri che ho nominati, parlavano già speditamente con franchezza e stile personale il loro linguaggio artistico, quando da noi si principiava appena a balbettare sulle traccie del loro vocabolario.

E chi più tardi volle sciogliere lo scilinguagnolo, dovette recarsi da loro a pigliare lezioni e a studiarne le opere.

Una più mite, più tranquilla e meno confusa luce estetica veniva a noi dalla Svizzera. Gli animi temperati alla calma, repugnanti all' attrito delle idee e dei sentimenti troppo vivi, affrettati di riposare lo spirito in una dottrina semplice, compressiva, più alla portata, si volsero ad ascoltare l' incantevole voce della Svizzera pittoresca. Quella voce in complesso non poteva che tradurre, con tonalità più diretta e persuasiva le dottrine di Berghem e dei grandi maestri olandesi, portate a tremila metri sul livello delle dune dal cavaliere Facin, verso la fine del secolo scorso.

Ubert, De la Rive, Auriol, Adamo Toepffer, Meuron, furono i precursori del movimento, di cui Diday e Calam compirono la tradizione, col definitivo impianto di una vera scuola del paesaggio ginevrino. In quell'arte nazionale, che aveva tanto preoccupato i loro predecessori, fecero le

loro prime prove all'Esposizione di Ginevra del 1837. Il programma nazionale di quell' arte fu di esaltarne e propagarne col pennello gli incantevoli spettacoli, la natura pittoresca delle alpi svizzere.

Programma chiaro, preciso, senza astrazioni metafisiche, quale doveva uscire dal carattere eminentemente sobrio di quel popolo.

Fra noi la medesima esaltazione patriotica aveva invece prodotto il paesaggio storico di Massimo d'Azeglio, il quale, sconfinando dalle provincie dell'arte plastica, non fu che una scialba affermazione estetica delle nostre aspirazioni.

Ma appunto per la sua semplicità poetica, il programma dei paesisti svizzeri, richiedeva di venire effettuato dal vero ingegno, ch'è sempre semplice e preciso nei suoi mezzi di manifestazione.

Calame Alessandro ebbe quell'ingegno.

Per far bene bisogna conoscere quello che si è fatto e si fa dagli altri, e Calame prima di produrre i suoi capolavori, viaggiò la Francia e l'Olanda.

Il crescente buon successo di quel paesista, ebbe una vigorosa eco in Piemonte, e diventò un altro punto di orientamento per la giovane generazione dell'arte nostra.

Il pensiero italiano non poteva far a meno di diffidare delle idee dei gusti di provenienza germanica, perciò le notizie del movimento artistico di quel paese erano accolte con freddezza, anche quando, per la loro efficacia nell' indicare nuovi orizzonti, sarebbe stato utile meditarle. Allora non si facevano distinzioni etnografiche fra tedeschi e tedeschi; la passione politica non ne lasciava il tempo.

Contro quella ingiusta, ma ragionevole diffidenza, la Germania, per fatalità storica, aveva preso la sua rivincita nel 1810, impiantando nel cuore nella nostra patria, a Roma, una sua colonia artistica, sotto la direzione di Federico Owerbeck, nella quale colonia si formarono tutti i capi

delle scuole germaniche fiorenti nel 1845. È noto quale ideale aveva spinto Owerbeck ad abbandonare il proprio paese e la religione dei suoi padri, per fondare a Roma una specie di monastero artistico. Di quel monachismo artistico abbiamo una specie di ricorso nella famosa lega della *rose + croix*, testè fondata in Francia dal mago cattolico-erotico Josephin Pelladan.

Dal punto di vista sociologico, l'opera artistica dell'Owerbeck e dei suoi seguaci, faceva parte della reazione antiliberale e devota, originata dal trionfo dei coalizzati contro la Francia. Oggi la stessa reazione se la fanno i francesi in casa, col boulangismo in politica e il magismo mistico-cattolico-erotico nell'arte.

Il preraffaellismo inglese fu movimento puramente estetico religioso; il cristianesimo pittorico dei tedeschi era reazione politica ed artistica ad un tempo.

Fatto sta che Pietro Cornelius, Wilchelm, Schadow (1), Filippo Veit, Giulio Schnorr, Carlo Vogel, Enrico Hess crebbero sotto l'impulso di ciò che avevano battezzato ideale *cristiano;* il quale non era altro che un entusiasmo convenzionale per l'arte anteriore alla riforma, e per la

---

(1) A proposito dell'arte dei neocattolici tedeschi, parmi interessante riprodurre il giudizio pronunciato da un corrispondente del periodico *L'Artiste*, (1844), sopra Schadow, ch'è uno dei migliori rappresentanti quella scuola:

« Il pietismo ha in generale una grande parte nelle belle arti in
« Prussia. Noi abbiamo inoltre una pittura pietista per eccellenza, di
« cui il signor Schadow, il direttore dell'Accademia di Dusseldorf è il
« grande sacerdote. All' Esposizione c'era di lui un' *Assunta*, ch'era il
« tipo della pittura tisica. Figuratevi una vergine ossuta, senza carne
« nè colore. Più essa è sbiadita, assottigliata, tetra; più le tinte sono
« gialle, livide, cinerognole, cadaveriche, più essa deve rappresentare
« la santa compunzione, la nebulosa rassegnazione, e la forzata asti-
« nenza della madonna dei pietisti. Si direbbe che Schadow prende i
« suoi modelli all'ospedale di S. Maria, dove le folli vergini, già ridenti
« di bellezza, non hanno conservato che un vago ricordo del loro fug-
« gitivo splendore, adombrato dal dolore e dai rimorsi del presente. I
« nostri critici chiamano quel genere *la pittura della tisi galoppante*
« (GALOPPIRENDE SCHWINDSUCHT) ».

Il solo Wilhelm Kaulbach, benchè discendente dalla scuola, aveva messo l'arte del dipingere su migliore via.

conciliazione della purezza del disegno di Raffaello con lo stile mistico del Beato Angelico.

L'eccletismo dei pittori storici, che stava per affermarsi in Piemonte, fece suo pro anche di quella dottrina, come vedremo a suo tempo.

Non tutti però i pittori tedeschi del 1844 s'erano votati al pietismo.

Insieme ai frati di Owerbeck, fiorivano gli indipendenti, che rispecchiavano nell' arte le vere condizioni morali e sociali della Germania. Le *Tessitrici silenziose*, di Carlo Hubner, erano una protesta artistica, contro l'egoismo dei grandi industriali; erano la socializzazione artistica della idea della miseria dei poveri lavoratori; insieme alla *Kermesse fiamminga* (1) di Seys, rivendicavano la gloria del colore, la bravura del pennello, l'effetto morale, contro lo scialbo vaneggiare delle tavolozze neo-cattoliche.

Una voce fievole, per la lontananza del luogo da cui partiva, giungeva anche dall'Inghilterra in Piemonte, per incitare i giovani al rinnovamento tecnico e ideale dell'arte nostra.

Allora la viabilità degli uomini e delle idee non era facile come ai nostri giorni, nè le storie e le riviste d'arte propagavano quotidianamente il movimento di paesi lontani.

Della scuola inglese se ne parlava nel mondo artistico, ma con poca conoscenza e per averne udito dire da persone meno competenti. I nomi di Joshua Reynold (1723-1792), di Thomas Gainsborough (1727-1788), di Giorgio Rommey (1734-1802), di John Russel (1744-1806), di W. Beechey (1753-1839) di T. Lawrence (1769-1830), tutti infine i grandi nomi della scuola inglese, sui quali eccellevano quelli del Bonington (1801-1828), del Constable (1776-1837) e del grandissimo William Turner (1775-1851), ultimi arrivati a stabilire la gloria delle tradizioni dell'arte inglese; tutti

(1) Questo quadro fu acquistato per 15000 lire dal principe russo Galitzine, il mecenate più ricco e splendido di quel tempo.

quei nomi erano pronunciati anche in Piemonte; ma si avevano limitate cognizioni del loro vero significato estetico.

Comunque, si sapeva che l'Inghilterra non aveva più nulla da invidiare all'arte del continente e che, in senso moderno, ci aveva lasciati indietro a sonnecchiare sulle glorie antiche dell'arte italiana.

L'appello ad un movimento artistico, intorno al 1844, giungeva al Piemonte più o meno esplicito e intelligibile, da tutti i centri civili d'Europa. Conveniva alzarsi e camminare; tanto più che gli avvenimenti politici volgevano rapidamente a cambiare faccia alla società italiana.

Forse le voci di quel richiamo erano troppe, e ingenerarono qualche incertezza sul cuore dei giovani, indecisi di darsi a questo piuttosto che a quell'ideale; ma in coro ruppero il grave sonno nella testa degli stessi accademici.

La critica archeologica, per la quale non vi erano argomenti e documenti fuori della storia dell'arte italiana, principiò a spezzare il periodo sonante ed erudito, a interessarsi dell'ambiente. — Gustavo Planche le aveva mandato dalla Francia parecchi saggi sul modo d'intendere l'arte moderna, di scrivere e combattere per il suo trionfo. Si cominciò a darsi ragione di molte cose, e a comprendere che l'arte deve rispecchiare, sopratutto, il proprio ambiente storico.

I vecchioni scossero il capo; ma si fecero più conciliativi e si persuasero che per il loro ideale la era proprio finita.

E da quella persuasione, forse, ebbero origine le modificazioni degli studi e dei regolamenti interni dell'Accademia Albertina, deliberate ed effettuate quando, alla morte del marchese Alfieri di Sostegno, nel 1844, veniva creato Presidente dell'istituto il Gran Ciamberlano di Corte marchese Ippolito Spinola.

Dal punto di vista artistico, tra le molte modificazioni portate altrove, ha somma importanza quella relativa all'incremento dato ai corsi degli studi, mediante una più

logica suddivisione delle scuole e l'elezione dei professori Arienti, Marghinotti e Gaggini.

C. Arienti

Specialmente la nomina dell'Arienti, professore di pittura, segnava un passo piccolo ma serio, verso la modernità. Giova ricordare a titolo d'onore, che fra i zelatori di quelle riforme opportune eravi lo stesso cav. G. B. Biscarra, direttore artistico dell'Accademia.

Carlo Arienti.

L'Arienti aveva avuto per maestro il fiorentino Luigi Sabatelli, un vero grande artista, che chiuse con la vigoria dell'ingegno il bel periodo del classicismo, illustrato dall'Appiani, dal Consonni e dagli altri che ho nominati.

L'indole artistica di Sabatelli era fierissima, e si manifestava nella composizione e in una sua maniera di dipingere e disegnare, molto più energica ed espressiva di quella dei suoi predecessori.

Carlo Arienti — *Re Edippo cieco* (598).

Tollerantissimo e perspicace, non portò mai nell'insegnamento il dispotismo delle sue dottrine; si limitava a far conoscere ai suoi allievi gli elementi necessarii ad ogni indirizzo, senza incepparne le tendenze personali.

Arienti entrò nell'arte quando il romanticismo principiava a fare una punta al di qua delle Alpi e ne subì l'influenza, la medesima che fece del pittore Francesco Hayez il primo romantico d'Italia. Anche nella tecnica Arienti fu del suo tempo, e s'adoperò a riaccendere la tavolozza alla maniera del colorire tramandataci dai Veneziani.

La schiera artistica a cui appartenne l'Arienti contava fra suoi campioni, più o meno svincolati dai precetti del classicismo puro, Podesti, Bellosio, Malatesta, Consonni, Cornienti, Coghetti, Lipparini. La pittura storica con interpretazione neoromantica, era il campo in cui esercitavano la fantasia e il pennello tutti cotesti immaginosi e arditi dipintori.

Qualunque giudizio definitivo si possa emettere sul loro modo d'intendere l'arte, bisogna convenire che il risveglio è partito dall'iniziativa dei loro primi ardimenti.

Le caratteristiche dell'arte di Arienti furono rilevate da un suo biografo come segue: « si tenne sempre entro « i confini d'un'arte seria e grandiosa. Alla scienza del « disegno, alla soda dottrina e al pregio sommo del- « l'espressione egli univa il merito di un colorito armo- « nico sobrio ».

Dall'ambiente artistico in cui crebbe l'Arienti, dai suoi intendimenti e dalle qualità della sua mano e dell'ingegno si spiega quanta fosse opportuna e indicata la sua nomina a professore di pittura nell'Accademia Torinese.

L'Arienti occupò quel posto dal 1843 fino al 1860; molti tra i migliori artisti che in quel periodo si affermarono in Piemonte furono da lui iniziati e ammaestrati alle difficili conquiste dell'arte.

Era mantovano, e morì settuagenario il giorno 21 di marzo 1873 a Bologna, dove s'era recato ad occupare il posto di direttore dell'Accademia (1).

A Torino un certo richiamo alla sobria armonia del colore e una spinta verso più larghi intendimenti erano opportuni, a malgrado la mediocre infiltrazione romantica penetrata nell'ambiente col trionfo delle *macchiette* del paesaggio di Massimo d'Azeglio, e con gl'intendimenti delle opere di Francesco Gonin.

FRANCESCO GONIN.

Francesco Gonin, artista di grandissimo ingegno, eccedeva nella scelta delle tinte vivaci, abbaglianti, smaccate.

(1) Fra le migliori opere del prof. C. Arienti meritano di essere ricordate: *La congiura dei Pazzi* — *Federico Barbarossa cacciato d'Alessandria* (vedi in Palazzo Reale) — *Gli Angeli del Calvario* — *La barca di Caronte* — *Re Edippo cieco* (vedi fotozincotipia pag. 65). — Arienti studiava e meditava a lungo le sue composizioni e metteva paziente cura nel dipingere. — Nel disegno a penna raggiunse una abilità sorprendente.

In alcune sue tele l'occhio non sa dove trovare riposo, tutti i colori vi saltano allo sguardo e lottano e s'accapigliano, cercando invano di vincersi o fondersi in una qualsiasi intonazione simpatica. Nemmeno il disegno di Gonin si può dire scevro di difetti, specialmente inteso come una esatta interpretazione del rilievo della forma.

In alcuni quadri Gonin però è riuscito a vincere la sua natura, e fece dell'arte solida, equilibrata nell'intonazione, di composizione scelta, più accurata nel disegno.

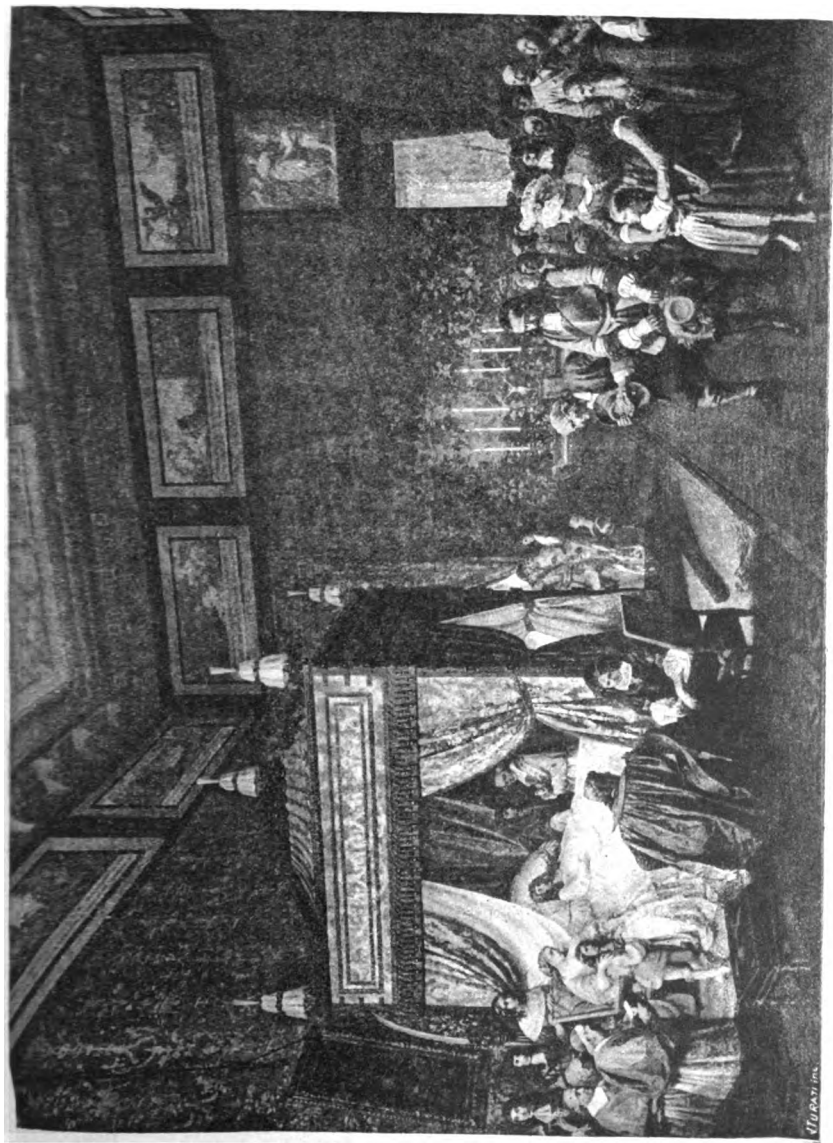
Tutti coloro che scrissero delle opere di questo egregio artista sono d'accordo nel riconoscergli una straordinaria versatilità nell'arte, una prontezza di fantasia prodigiosa e una invidiabile facilità nell'esprimere i suoi concetti, nel disegnare e dipingere; fu di una fecondità sorprendente.

Gonin però era più forte nella decorazione a fresco, che nei quadri ad olio di cavalletto; nell'acquerello era uno dei più forti del suo tempo.

Del resto si può affermare, che tutto quanto vi è di buono nella sua immensa produzione è dovuto alla robustezza del suo ingegno, e che i difetti principali sono originati dalla fretta con la quale dovette compiere la sua istruzione artistica, onde mettersi presto in grado di trar profitto dal lavoro.

Non vi è provincia dell'arte della pittura ch'egli non abbia esplorata, dando sempre prova delle sue qualità artistiche personali. La pittura murale, la pittura ad olio, la scenografia, l'acquerello, la tempera, il *fusain,* la litografia, l'aquaforte, tutti i mezzi egli sperimentò per manifestare il suo ingegno pittorico.

La versatilità tecnica fu in lui pari alla versatilità della fantasia, e gli permise di trattare la pittura storica, il genere, il paesaggio, la natura morta e il ritratto, con la stessa prontezza di mano e di spirito.

Gonin imparò l'arte del frescante da Luigi Vacca, dopo aver fatto i suoi primi studi, intorno al 1820, all'Accademia diretta da G. B. Biscarra. Nel 1829 sposò una figlia del

FRANCESCO GONIN — *Morte del Duca Carlo Emanuele II* (60).

maestro scenografo, col quale aveva collaborato, e del quale, quando nel 1837 morì, prese il posto al teatro *Regio*. Ebbe circa in quel tempo il grandissimo onore di venir scelto da Alessandro Manzoni per illustrare una nuova edizione dei *Promessi Sposi*. Dal 1840 al 1841, in collaborazione col Bellosio, dipinse la sala da ballo e una sala vicina all'Armeria, del palazzo reale. Dal Re fu anche impiegato a dipingere nel fabbricato *delle Verne* del castello di Racconigi. Nel 1844 dipinse un teatro della città di Spezia, nel 1845 il *Carignano* di Torino, e negli anni seguenti le chiese di S. Massimo, di S. Dalmazzo e dell' Annunziata di Torino. Nello stesso tempo faceva ritratti ad olio, ad acquerello per le principali famiglie torinesi, che si disputavano la di lui operosità; mandava quadri all'Esposizione, ed eseguiva le commissioni che riceveva dalla real Casa.

Quell'attività di spirito e di mano mantenne fino alla più tarda età, tanto ch'è difficile dare completo l'elenco delle sue opere (1).

La figura di Gonin è impressa nella memoria di quanti ebbero la fortuna di conoscerlo e di godere della sua conversazione. Ad una seria coltura, specialmente in cose d'arte, egli accoppiava una vivacità di spirito naturale. Era arguto e piccante, e nel sarcasmo della frase pochi lo pareggiavano.

---

(1) Dipinse i teatri di Asti ed Alessandria, il duomo di Vigevano, la chiesa della Sforzesca, le figure simboliche della sala d'aspetto della stazione di Porta Nuova. — L'elenco dei migliori quadri da lui esposti alla Promotrice è il seguente: 1842, *La difesa del corpo di Patroclo — Il duello tra Achille ed Ettore — Battaglia di Mombaldone.* — 1843, *La consegna della cittadella ai Francesi.* — 1844, *Mossa sulle coste della Brettagna.* — 1846, *Il ritorno in famiglia.* — 1853, *Sacco di Roma.* — 1857, *Morte del duca di Savoia Carlo Emanuele II,* che riproduciamo. — 1858, *Colombo in carcere.* — 1859, *Il libro proibito — I fidanzati.* — 1862, *Verso sera.* — 1863, *Il corteggio di Bacco.* — 1864, *Beata Vergine.* — 1865, *La visita interessante.* — 1867, *La guida* (dal vero). — 1870, *Madonna.* — 1872, *Natura morta.* — 1873, *Il dopo pranzo in famiglia.* — 1875, « *Tête-à-tête* ». — 1877, *Visita inaspettata.* — 1878, *Guerra incruenta.* — 1880, *La partita a scacchi — Il primo cavallo domato.* — 1881, *Acquarelli e paesaggi.* — Una delle sue migliori opere è il gran *Telone del Regio*.

Era figlio di Giovanni Gonin, oriundo francese, e di Sara Castanier di Ginevra; dai quali nacque in Torino il 16 dicembre 1808, e vi moriva il 14 settembre 1889. Fu professore accademico e decorato degli ordini Mauriziano e Civile di Savoja.

Emulo di Francesco Gonin nella grande arte della decorazione murale fu Paolo Emilio Morgari.

Paolo Emilio era primogenito di Morgari Giuseppe, il capostipite delle tre generazioni d' artisti che presero parte attivissima e gloriosa al movimento dell' arte della pittura del nostro secolo in Piemonte.

G. Morgari.

Morgari Giuseppe, nato in Torino nel 1788 e mortovi nel 1847, era un scenografo frescante, decoratore di vaglia, contemporaneo del Vacca Luigi e del Sevesi, coi quali ebbe frequenti occasioni di lavorare, non rimanendo inferiore nell'emulare quei distinti artefici. Allievo del Pecheux, quando l'Accademia aveva per sede la R. Università, ne uscì in tempo per impiegare la tavolozza in servizio della Corte, allora quasi sola a sostenere l'operosità artistica delle nostre provincie. Eseguì vari lavori di pittura decorativa nel palazzo e nelle ville reali, acquistandosi la stima dei reali patroni. Si distinse per abilità di pennello e correzione di disegno anche nel trattare la *natura morta* e nel dipingere animali; in quei generi eseguì dei sovraporte pregevolissimi. L'ultimo suo lavoro importante è il dipinto del gran scalone del palazzo Madama, nel quale è vivissimo l'accento della fantasia e dell'impeto decorativo che egli impiegò in quell'ultimo saggio della sua tavolozza.

P. E. Morgari.

Paolo Emilio ereditò dal padre, a cui nacque nell'anno 1815, la fantasia decorativa, il senso del disegno e l'amore instancabile allo studio e al lavoro. Dal padre apprese le prime nozioni dell'arte. I pennelli furono i suoi primi balocchi e diventarono il prezioso ordigno della sua fortuna.

Entrato all'Accademia nel 1830, imparò dal prof. G. B. Biscarra l'arte di interpretare la forma col disegno fermo e

corretto, qualità che il suo maestro possedeva eminentemente e sapeva trasmettere negli allievi, purchè avessero sincera vocazione per l'arte.

Nel disegno il Morgari si fece in breve provetto e si distinse in modo che il dottore Bertinatti, professore d'anatomia nella R. Accademia, lo chiamava a collaborare in una sua importante opera d'anatomia descrittiva, occupandovelo per sette anni.

P. E. Morgari.

La nitida precisione dei disegni del Morgari concorse in sommo grado a destare il favore che l'opera incontrò nel pubblico. Tuttora quelle tavole sono ricercate, poichè formano una delle raccolte più interessanti dal punto di vista artistico e scientifico.

Col Bertinatti, che ne apprezzava il cuore e l'ingegno, il Morgari fece un viaggio in Italia, durante il quale non trascurò di studiare i grandi maestri, onde meglio impratichirsi nell'arte del dipingere ad olio e a fresco. Dopo aver perduto l'amico, il compagno di lavoro e di emozioni, tornò a Torino e quivi impiegò l'ingegno nella pittura decorativa, per la quale mostrò d'avere eccellenti disposizioni, specialmente nel genere religioso, ch'egli preferiva.

Varie fra le principali chiese della nostra città impiegarono la tavolozza del Morgari; tra gli altri sono notevoli i dipinti da lui eseguiti nella Basilica Mauriziana di cui decorò la cupola — nel Duomo di Santhià condusse una tra le sue migliori pitture murali.

Ve ne hanno di pregievoli, specialmente per disegno, nelle chiese di Carrù, di Fossano, di Mondovì. Lavorò con

P. EMILIO MORGARI — *Il grande progetto della volta della parrocchia di Santhià* (104).

buonissimo successo, in collaborazione di Francesco Gonin, nel palazzo dell'antico Parlamento; da solo dipinse lo scalone del Palazzo Reale. Nell'arte sacra fu operosissimo; dal suo studio uscirono un gran numero delle pale che adornano gli altari delle chiese del Piemonte.

Non ostante quella feconda operosità nel genere di pittura da lui preferito, non tralasciò di occuparsi con entusiasmo nell'arte profana, producendo quadri d'ogni genere, in parte esposti alla Promotrice fin dal primo anno della sua fondazione.

Emerse fra i contemporanei piemontesi per coltura artistica, valentìa nel disegno, e nobiltà di sentire e d'oprare.

Raffreddò alquanto il calore della fantasia, e il sentimento del colore e composizione, abusando della pratica di disegnare dalle stampe, onde spedire con maggiore prestezza il lavoro.

E di ciò ne risentono danno grande molti suoi dipinti, nei quali non trovi palese la viva impronta dell'opera condotta con ispirazione soggettiva e diretta. La debole complessione, che gli impedì di lavorare quanto e come avrebbe voluto, non gli permise di acquistare tutta la gloria a cui pareva destinato, ma il suo nome rimane nella storia tra coloro che in tempi difficili mantennero in decorosa altezza l'arte del disegnare (1).

Morì nel 1882, lasciando tra chi lo conobbe memoria vivissima della squisita armonia che in lui era tra la nobiltà del sentimento e la prontezza dell'ingegno artistico.

Con minore ingegno, senza una visibile sensibilità alla poesia del colore, visse nell'arte, contemporaneo al Francesco Gonin e al Morgari, Angelo Capisani.

---

(1) Tra le opere che meglio dimostrano a quale eccellenza artistica Paolo Emilio Morgari avrebbe potuto arrivare, ricordiamo il *ritratto del prof. Devecchi* che per la bellezza del tocco e la gagliardia della modellazione raggiunse i fini estetici d'una vera opera d'arte, e i quattro bozzetti raffiguranti: *La legge* - *La diplomazia* - *La guerra* - *L'industria* che dovevansi eseguire nella volta dell'atrio Municipale di Torino, dei quali riproduciamo quello rappresentante *La guerra*.

P. Emilio Morgari — *La Guerra* (103).

Studiò all' Accademia e si perfezionò a Roma, acquistando la scienza di dare alle proprie opere i pregi di forma, che ne giustificano la notorietà (1).

L'arte del miniare, che a quei tempi ebbe gran voga e cultori felicissimi, era rappresentata in Piemonte da Luigi Gandolfi, eccellente nell'interpretare con finezza di pennello la grazia fisionomica di muliebri modelli (2).

L. GANDOLFI.

L'istituto che soddisfaceva però meglio all'indole del movimento artistico di quei tempi era la *Società Promotrice.* Essa offriva ai giovani intelligenti, capaci d'intraprendere un serio rinnovamento, il campo più adatto a fare i loro tentativi o a dare battaglie efficaci pel nuovo ideale.

Dopo i buoni successi del primo triennio di vita, quella Società s'era economicamente e moralmente consolidata, così da non temere più delle sorti riserbatele. La sua stessa giovinezza e il bisogno di raccogliere intorno a sè le forze vive dell'arte, la mettevan in grado di servirne mirabilmente i progressi. — Infatti, tutti coloro che erano decisi a non risparmiare ingegno, tempo e fatiche per rilevare

---

(1) Alla Promotrice espose: 1842, *Un'odalisca — Testa della Vergine Addolorata — Un putto che dorme.* — 1843, *Bozzetto pel sipario del teatro di Voghera — I tre beati di Savoia — Ritratto.* — 1844, *Costumi d'Albano.* — 1845, *Ritratto all'acquarello.* — 1847, *Ritratto di Carlo Alberto — Studio — Il Salvatore.* — 1859, *La nuova Sibilla.* — 1860, *Trionfo della Croce.* — 1861, *Il ritorno del contingente.* — 1862, *Il trastullo della fanciullezza.*

(2) Gandolfi Luigi, di cui si rimpiange la recente perdita, nasceva in Torino sullo scorcio del secondo lustro del volgente secolo. Dimostrando speciale simpatia per la pittura, fu avviato da giovinetto alla scuola del disegno, ove presto si distinse assai, perfezionandosi dipoi dietro i consigli del solerte professore G. B. Biscarra. Cominciò a lavorare a olio, all'acquarello, in litografia, ma sopratutto si applicò alla miniatura, per cui aveva singolare predilezione . . . . . divenne presto il ritrattista in voga. Per alcune miniature eseguite per la Famiglia Reale, ottenne il titolo di pittore di S. M. — Massimo d'Azeglio lo nominò ispettore della R. Pinacoteca. Eletto a quei tempi consigliere della Società Promotrice e professore onorario dell'Accademia Albertina, alla morte di Massimo d'Azeglio fu nominato direttore della R. Pinacoteca. Fregiato di più Ordini, insignito del grado di commendatore, amato e stimato da tutti, cessava di vivere dopo brevissima malattia. (L. ROCCA — *Arte in Italia*, Novembre 1880.

l'arte piemontese, si strinsero intorno a quell'associazione, che in breve divenne un vero centro di attività artistica cittadina.

In esecuzione dei disposti dello Statuto sociale, scaduto il primo triennio, i soci dovettero procedere alle elezioni di una nuova presidenza. — Fu in quell'occasione che entrò a far parte della direzione l'avv. Luigi Rocca al posto di Segretario, avendo il prof. cav. A. Paravia date le dimissioni; nello stesso tempo veniva eletto al posto di vice-segretario l'avv. Luigi Re, in sostituzione del dimissionario prof. Volpato. — In quei due egregi cittadini la Società acquistava due preziosi elementi d'incremento, due rappresentanti delle giovani idee, del nuovo ambiente artistico. — Non tardò a provarne il benefico effetto. — Nello stesso anno, per iniziativa e proposta di Luigi Rocca si presero due importanti deliberazioni d'ordine artistico. — La Direzione si mise in diretta corrispondenza con la Società Promotrice di Milano, e ne confermò la solidarietà degli scopi con uno scambio di azioni. — Quello fu il principio dell'utile affiatamento che dippoi sempre corse fra l'arte lombarda e la piemontese, nonchè un primo passo verso l'affratellarsi degli artisti delle due regioni — È inutile dimostrare l'utilità sociale e politica di quella decisione.

La seconda deliberazione riguarda l'annua compilazione di un *Album* da regalarsi ai soci. In quell' album alla riproduzione grafica delle opere giudicate migliori, si aggiungesse un rendiconto critico e una relazione del movimento amministrativo della Società: una vera trovata per conseguire lo scopo estetico educativo della medesima. — Era il modo migliore di procurare fama alle opere di merito, di diffondere il gusto e preparare documenti alla storia dell'arte piemontese. La letteratura d'arte, allora in poco fiore, in relazione a quella delle altre nazioni, trovava negli Album un serio ausiliare a manifestarsi.

Le modificazioni e gli ingrandimenti eseguiti nei locali dell'Esposizione in casa Benevello, permisero di ammettere

alla mostra di quell'anno un numero maggiore d'opere e perciò di artisti.

Con questi impulsi, e per la solerte cura che la Presidenza prodigava per la buona riuscita dell'Esposizione alla compilazione degli Album, sempre affidata al segretario Luigi Rocca, per l'aumento dei soci, quel secondo triennio 1845-47 non fu meno del primo produttivo per l'incremento dell'arte in Piemonte (1).

Il risultato artistico dell'operosità di quel triennio è, in parte, definito dalla comparsa affermativa dell' opere dei giovani che s'erano posti alla testa del movimento. — Durante quel triennio esordivano all'Esposizione con opere decisive o promettenti Francesco Gamba — Beccaria Angelo — Carlo Piacenza — Camino Giuseppe — Perotti Edoardo — Cerutti Felice — i due Canella — Gonin Enrico — C. F. Biscarra — Teodoro Valerio — Carlo Bossoli — Balbiano Eugenio — Giuliano Bartolomeo — Storelli Ferdinando — Borri Giovanni Maria — Vittorio Fagnani — Federico Moia — Sereno Costantino — Mecco Leonello — Ferrero Pregliasco Giuseppina — Eleuterio Pagliano — Giani Giuseppe — Andrea Gastaldi — Gandolfi Camilla (pittori) e gli scultori Pierotti Giuseppe — Giuseppe Dini — Simonetta Silvestro — Giovanni Albertoni.

Come si vede, tutte le speranze e le forze vive dell'arte piemontese risposero all'appello della Società.

---

(1) Ecco un riassunto delle varie Esposizioni:

Anno	Apertura	Chiusura	Durata gior.	Opere esposte	Acquistate dalla Società	Spesa	Acquistate da privati	Spesa
1845	10 maggio	12 giugno	38	330	60	14,210	25	11,995
1846	5 maggio	16 giugno	38	472	52	15,075	24	10,471
1847	4 maggio	18 giugno	43	385	52	13,325	39	12,325

Francesco Gamba, Angelo Beccaria, Carlo Piacenza, Camino e Perotti, in diverse condizioni ideali e tecniche, rompevano le tradizioni del paesaggio convenzionale e ritempravano la tavolozza all'ispirazione del vero.

È importante rilevare che il rinnovamento si pronunciò con energia, prima che in ogni altro ramo della pittura, nell'arte di ritrarre la poesia e la bellezza della natura; ciò è dovuto, in parte, alle influenze dell'arte straniera, e alla grande sete di verità e serenità ch'era nell'animo di tutti.

Massimo d'Azeglio era stato il precursore delle nuove idee, portate da Roma, dove aveva conosciuto e studiato i metodi tecnici e gli intendimenti della scuola in cui brillavano gli olandesi Woagde e Therlink, il fiammingo Verstappen, i francesi Denis e Chauvin, il bolognese Bassi. Egli, come scrive nei suoi ricordi, seguiva *scrupolosamente* i precetti di quella scuola, che credeva i migliori; ecco le sue parole: « *Dipingevo dal vero in tele di bastante grandezza, cercando di terminare lo studio, o quadro, sul posto, senza aggiungere una pennellata a caso. — Studiavo in dimensioni minori, pezzi staccati, sempre ingegnandomi di finire più che potevo. — Era il lavoro della mattina. — Dopo pranzo disegnavo pure dal vero, terminando con molta cura e studiando ogni rilievo* ».

Con poche modificazioni, circa l'importanza somma data allora ai dettagli e con la differenza dell'idea del *finito*, il metodo, come si vede, è il medesimo dei nostri giorni. — Lo scopo era di sfuggire il manierismo in voga, quei precetti erano eccellenti a raggiungerlo, ove quegli artisti non si fossero dimenticati, che si può cadere nel manierismo e nel convenzionale anche dipingendo dal vero, anche interpretandone il significato pittorico e poetico direttamente.

Comunque, quelle dottrine produssero fra noi un eccellente effetto, e il nucleo dei nuovi paesisti le applicarono con successo, fondando una vera scuola di paesaggio indigena, dove prima non c'erano che delle ingegnose individualità come il Reviglio e Pietro Righini.

Seguivano entrambi con manierismo decorativo, a molta distanza, l'ideale di Claudio Lorenese, in paesaggi d'invenzione, con un fare cincischiato e affaticato. Alcune delle loro opere, che il primo lavorava a tempera ed il secondo ad olio, hanno un accento simpaticissimo e significativo, così da potersi assicurare che in altri tempi il loro ingegno li avrebbe guidati a più grandi affermazioni.

Come abbiamo scritto, il punto d'orientamento dei giovani paesisti piemontesi, dopo il risveglio prodotto dalle dottrine estetiche portate da Massimo d'Azeglio, era la crescente fama di Calame e della sua scuola. — Ma uno di essi, animosissimo per vocazione propria, volendo risalire alle fonti dalle quali derivava lo stesso risorgimento del paesaggio Svizzero, si spinse fino al nord, dove si mise in diretta comunicazione coi maestri dei maestri.

F. GAMBA. Francesco Gamba infatti, ch'è il curioso dell'arte di cui parliamo, fu tra i primi a iniziare quella serie di peregrinazioni ai grandi centri dell'attività artistica europea, dalle quali si può dire abbiano avuto origine tutti i rinnovamenti ideali e tecnici della pittura piemontese da quell'epoca in poi.

Ebbe fin da giovinetto tutte le irrequietezze e le curiosità d'un artista. — Chi avesse campo di studiare e rendersi conto della sua individualità, troverebbe che in lui tutto esplicava la bella fusione di una fantasia latina con la paziente fermezza di volontà del carattere germanico. — In fondo alle sue stesse scappate di ragazzo s'agita uno spirito precocemente meditativo, un vivo bisogno di azione, originato da una non meno vivace attività di pensiero. — La sensibilità del temperamento estetico lo lanciava in balìa della suggestione avventurosa, provocata dalla lettura di *Robinson Crosuè*.

A ragazzetti meno fieramente immaginosi basta rivivere il poetico eroismo di Robinson lungo i corridoi della casa, fra la macchia del giardino domestico, o, al più, con una scappatella fuori porta. Francesco Gamba, invece, sentì il

bisogno di soddisfare l'immaginazione in un campo e con mezzi che più gli ricostituissero in qualche modo l'ambiente eroico del libro che lo aveva affascinato. — Egli non è uno spirito contemplativo, ma un temperamento attivo — Cosa fare? — Risponde subito in lui la logica della volontà: ciò che ti getterà di punto in bianco nel quasi identico stato di coscienza di Robinson, che abbandona la casa di soppiatto e s'imbarca col primo naviglio che leva l'àncora

FRANCESCO GAMBA.

per lidi ignoti. — È deciso, ed è fatto. Francesco Gamba scappa dal collegio: per economizzare il piccolo peculio si reca a Savona a piedi, e là s'imbarca sul primo brigantino che sta per far vela per Cagliari. — E, se volete un' altra prova della intensità psicologica delle sue impressioni, non dimenticate ch'egli fa tutto ciò senza avvertire i parenti, poichè gli eroi, in qualunque ambiente agiscano, hanno bisogno del predominio del sentimento sulla ragione.

In questa avventura della giovinezza vi è tutto Gamba, tutta l'incubazione del temperamento ch'egli porterà nell'arte, tutta la curiosità dell'estetico, nonchè il suo entusiasmo per la marina.

Come non si perde d'animo e trova via di vincere la sorte naufrago sulle coste di Barberia e della Spagna, e si ingegna a dar lezioni di geografia al figlio del capitano, e non sdegna rinverniciare la poppa del bastimento; così, quando dinanzi al poema delle tempeste dei mari del nord, non troverà più sulla tavolozza gli elementi a interpretarne il dramma, lungi dallo scoraggiarsi, troverà un' uscita a tutte le difficoltà, che arresterebbero un più timido di lui.

Nè meno significante, a spiegare l'uomo e l'artista, parmi sia il fatto d'aver il Gamba continuato gli studi universitari, e l'essersi laureato, mentre frequentava l'Accademia Albertina, e non trascurava di recarsi sul vero a farci l'occhio e la mano. Anche in ciò io discerno l'equilibrio della volontà con la fantasia; poichè è un po' difficile tenere a vent'anni un piede nell'arte e l'altro nella scienza, senza perdere la staffa.

La prima cosa ch'egli fa, appena intascata la laurea, è di prendere il piccolo bagaglio dell'artista e correre a dar sfogo alla vocazione e alla curiosità per l'arte. — Il mare lo invita, e il verde Adriatico è il primo ad offrire fatiche e compiacimenti alle ricerche del suo pennello. Ne percorre le spiagge pittoresche, non senza internarsi nel continente. — A Venezia vede il colore della laguna e degli antichi edifizi, forse con poca efficacia, poichè nelle sue opere non ne rimane traccia significativa. Visita Napoli, quindi si reca a Roma. E tuttociò compie guadagnandosi la vita con l'arte: nobilissimo modo d'impiegare lo spirito avventuroso.

Di quel suo primissimo periodo della vita artistica rimangono: *Due marine — La Dora al piccolo San Bernardo — Una veduta di Leynì — L'interno di un bosco — Chiesa di San Pietro a Roma — Una veduta del Canal*

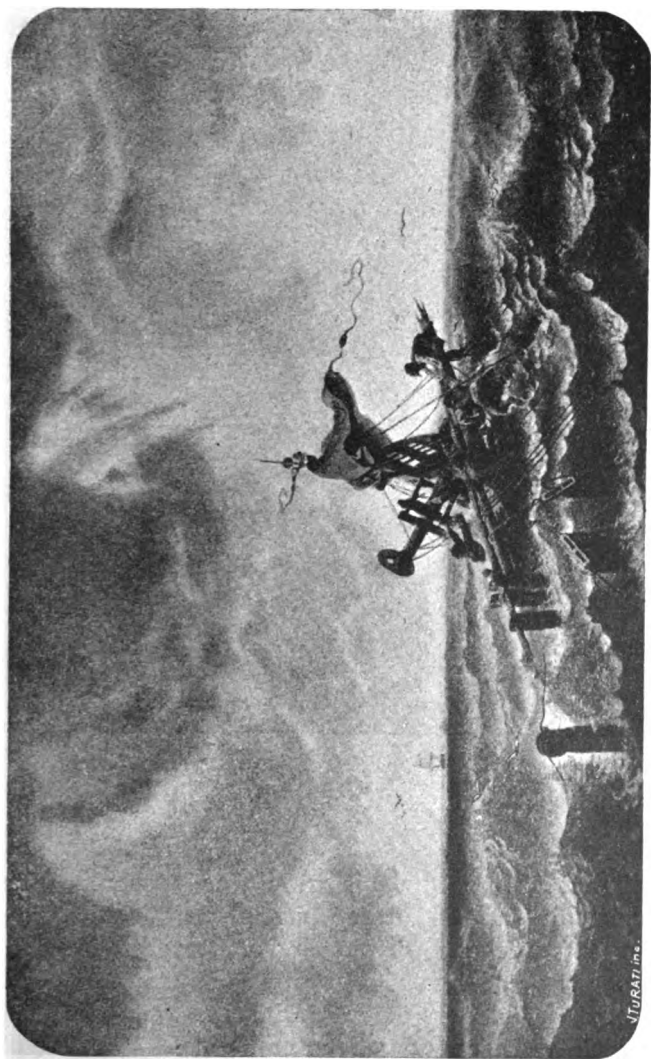
Francesco Gamba — *Francoforte sul Meno* (136).

Grande a Venezia — Il Lago Maggiore, e molti paesaggi; — tutte opere condotte dai suoi studi dal vero, esposte alla Promotrice negli anni 1843-44-45-46 — Le primizie del suo ingegno!

Ed è alla stessa Promotrice che nel 1851 egli presenta i primi fiori cresciuti nella regione nordica, dove nel 1845 si recò in cerca d'ispirazioni e delle grandi dottrine dei padri dei paesisti, degli animalisti e dei marinisti moderni. — Laggiù non passa indifferente, come a Venezia, tra i grandi coloristi che negano il vero della storia, ma esaltano il vero della luce; laggiù egli si sente avviluppato dall'ambiente naturale ed estetico. Quei pittori parlano spedito e concettoso la lingua pittorica ch'egli ha intraveduto; quei mari infuriano e si calmano all'unisono estetico del suo spirito. Egli ha trovato l'atmosfera della sua immaginazione, vi si arresta, la respira, e la trasuda nell'opera d'arte.

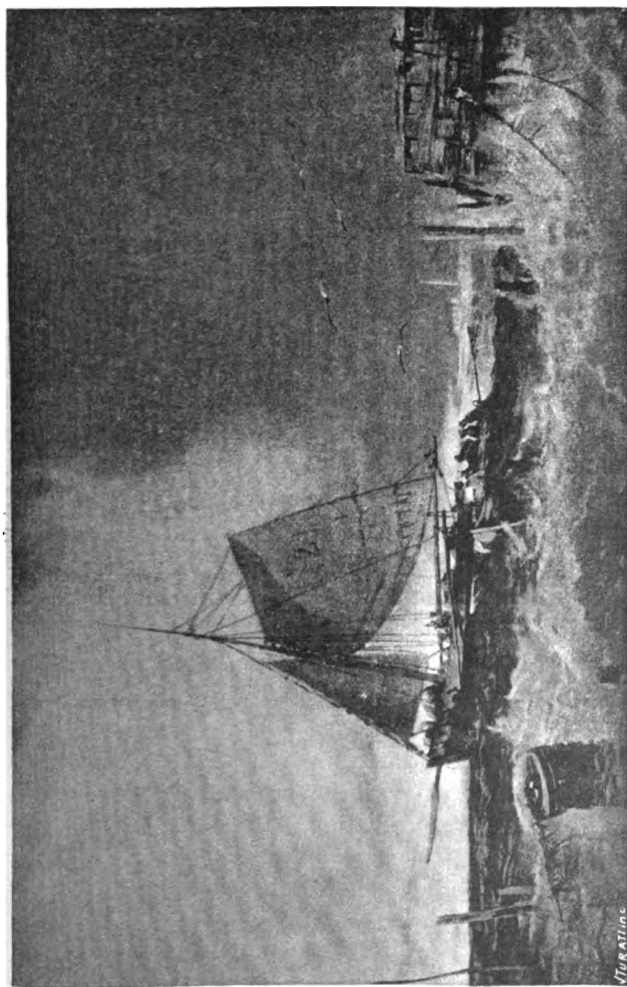
Passò dieci anni in quel suo mondo; il tempo di acquistarne il diritto di cittadinanza, e di afferrarne il significato morale ed artistico, in modo da non dimenticarlo più. Che cosa abbia pensato Gamba del periodo passato in comunione artistica col mite Piacenza a Torino, quando percorreva la Norvegia, i Paesi Bassi, la Normandia e la Bretagna, non so indovinare. Non ebbi il tempo d'informarmi se esiste di lui un epistolario inedito. Ma persevero a credere, che sarebbe curiosissimo cogliere nella libera trascrizione di una lettera le impressioni che trasformavano il paesista di Leynì, nel marinista dei fiordi e delle dune.

Comunque, i documenti palpitanti dell'accento vivo di quella trasformazione li abbiamo sott'occhio, e trascrivono anch'essi gli stati d'animo di quel pellegrino della tavolozza.

Quei documenti artistici sono: *Antico canale in Normandia — Il canale di Erasmo da Rotterdam — La Burrasca — Tempesta sulle coste di Normandia — Ostenda — Piena olandese — Scogliera e villaggio olandese — Francoforte sul Meno* (v. figure) molte marine e non pochi paesaggi.

FRANCESCO GAMBA — *Dopo la tempesta* (125).

I maestri ch'egli predilesse, e dei quali ambì l'insegnamento e accettò le dottrine in quei suoi viaggi, furono Achembach e il marinista Herman Mevius di Dusseldorf; con quest'ultimo studiò per molto tempo, dopo averlo fortuitamente conosciuto sulla spiaggia di Ostenda. Mediante

F. GAMBA — *Scogliera e villaggio olandese* (133).

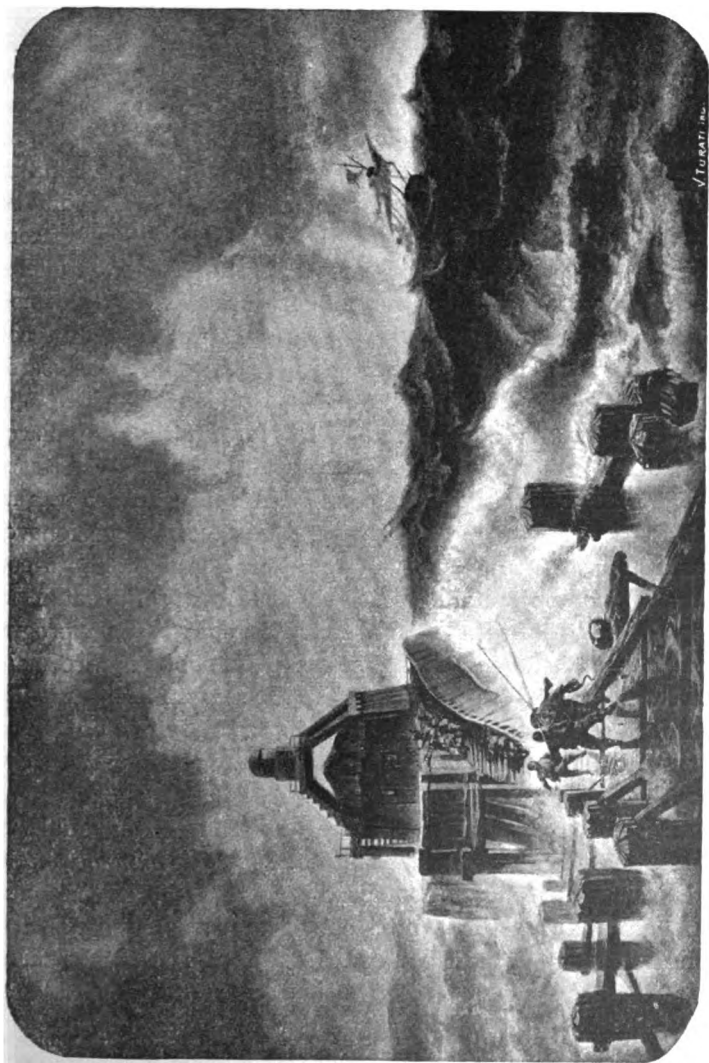
quella vocazione, quei viaggi e quella scuola, Francesco Gamba diventò un ottimo marinista e rientrò in patria, dove l'attendevano gli onori e l'affetto ch'egli erasi acquistato a furia di lavoro e di prove di forte ingegno. Occupò il posto di direttore della R. Pinacoteca fino dal 1869; ebbe incarichi e cariche artistiche molteplici. — Scrisse d'arte, e rimane di suo uno studio sulla vita e sulle opere del pittore Defendente De Ferrari.

Francesco Gamba — *Marina olandese* (abbozzo) (128).

Mancatogli la diretta ispirazione del vero, forse per deficienza di memoria professionale, cadde presto in un manierismo soggettivo, nella pittura unicamente dottrinaria. Perciò alcune sue opere, tolta la superficialità dell'effetto, non resistono ad una lunga e intelligente osservazione.

Nelle opere che meglio ne rispecchianò il temperamento e gl'intendimenti egli dimostra una grande intelligenza della tavolozza benchè non faccia sfoggio di tinte. — Il suo merito sta appunto nel sostenersi mediante pochi toni indecisi, in una gamma che talvolta sembra monotona. — Del resto questa qualità, coi suoi difetti inerenti, è propria della scuola da cui deriva. Nuvole squarciate, onde che si frangono sotto l'impeto del vento, il mare nel suo accento minaccioso, le violenze perfide del fiero elemento, ebbero in lui un buonissimo interprete. La sua pittura esprime appunto la compenetrazione estetica di una fantasia latina, disciplinata dalla volontà, con la pazienza nordica. In tutti i suoi quadri vi è l'uomo che all'Adriatico e al golfo di Napoli, mari troppo casalinghi per un temperamento avventuroso, preferì le grigie tempeste delle marine nordiche.

E la fermezza della idealità, che lo induceva ad emigrare la poesia della marina e del paesaggio italiano, è palese nel fatto, che avendo nel 1847 e 48 conosciuto il cenacolo dei nuovi paesisti francesi, Herbert, Troyon, Diaz, Rousseau, essendoci vissuto insieme, prendendo parte alle loro escursioni sul vero, della dottrina di quella scuola si servì soltanto per esprimere con più vigorìa i propri intendimenti.

Nacque a Torino nell'anno 1818 e vi morì il giorno 10 maggio 1887.

Francesco Gamba, quando partì, lasciò a Torino un nucleo d'amici, che lo avevano emulato nello studio e nel rendere la poesia del paesaggio indigeno. Era il piccolo cenacolo paesano, che indirizzato dal metodo di Calame, portava la grazia di una certa ingenuità per le valli, i monti, le pianure del pittoresco Piemonte. Quella scuola, che si può dire nostrana, specialmente nell'epoca delle sue prime

FRANCESCO GAMBA — *Imboccatura del Porto di Ostenda* (123).

prove contava fra i migliori Angelo Beccaria, Carlo Piacenza, Giuseppe Camino.

A. Beccaria. Il fondatore di quella scuola si può dire sia stato il Beccaria; certo è quello che più completamente ne rappresentò gli intendimenti, emancipandosi da tutti i precetti sistematici dei suoi predecessori (1). Accostò il *vero* pacatamente, e cercò d'esprimerne l'intimità pittoresca nella maniera più riassuntiva di quei tempi, dandogli solidità mediante accurata riproduzione della forma. — L'anatomia della natura ha parte intrinseca e preponderante sulle sue tele. I suoi alberi sono veramente costrutti, ed hanno la fisionomia della forma a loro propria, tanto che un botanico non avrebbe nulla da aggiungervi per classificarli a colpo d'occhio.

Meno spontaneo e sicuro nel colore, non si compiacque mai delle forti antitesi e della grande luce. — Ama con preferenza i boschi ombrosi, dove il sole penetra vagliato dal folto della macchia. Dispone d'una tecnica ragionevole, senza bravate, come conviene al suo temperamento equilibrato, un po' meditativo. — Lentamente, pacatamente, dopo averle dato la prima energica spinta, egli progredì sempre coll'arte dei tempi, senza però sconvolgere mai le basi del suo primo indirizzo. Tra il frequente mutare delle maniere, degl'intendimenti, egli rimase sempre eguale a se stesso, e trovò sempre chi ne apprezzava i meriti e acquistava le opere.

Beccaria è fra i pochi che abbia avuto ed abbia una fedele clientela; a Milano anche oggidì è benissimo accolto; e lo merita poichè dopo mezzo secolo di indefessa operosità, egli ha per l'arte tutti gli entusiasmi e la fede di un esordiente. — A udirlo parlare di sè, di quello che fa, con

---

(1) « Egli *primo* si emancipò affatto dal convenzionale manierismo « dei paesisti precedenti, egli il primo vide e seppe riprodurre l'effetto « delle masse, e, se così mi è lecito esprimermi, la bellezza sintetica « del vero ». V. Bersezio, *Il regno di Vittorio Emanuele*, vol. II. — Roux e Favale, Torino.

modestia e ardore, sembra un giovane al suo primo lavoro; ha l'inquietudine dell'artista che ha completa coscienza della grandezza dell'arte.

È uno dei pochi vecchi che non conservino rancori con la propria esistenza artistica. Nel suo cuore e nella sua intelligenza regna una grande serenità, e nel suo aspetto non vi è traccia di turbamenti.

Io l'ho trovato moralmente più giovane di amici miei, che non toccano i trenta. Senza fatica, con l'agilità dello spirito si tiene al corrente del movimento dell'arte, e il suo vero lusso consiste nell'acquisto delle più splendide pubblicazioni della letteratura artistica moderna.

Eppure anch'egli dovette lottare tanto per entrare nell'arte, quanto per mantenersi nel posto elevato che occupa.

La vocazione gli venne prima contrastata dal padre, che, al solito, voleva farne un professionista. Entrò all'Accademia di 18 anni, all'insaputa della famiglia, col consenso di G. B. Biscarra, che aveva avuto campo di valutarne l'inclinazione prepotente da un disegno a penna, copia di un'acquaforte del De-Boisseau, presentatagli da Beccaria come saggio.

Dovette lottare contro la sciagura, che lo assalì crudelmente all'inizio della sua carriera artistica. Appena compiuti i primi studi, quando i risultati ottenuti gli promettevano la vittoria, fu colpito da una malattia d'occhi, che senza la sua costanza l'avrebbe obbligato ad abbandonare l'arte. Egli vinse il destino, modificando soltanto il programma del proprio ideale. Poichè lo studio necessario a diventare figurista gli fu interdetto, specialmente per la scuola del *nudo*, che si faceva di sera, prese il suo coraggio a due mani e si diede al paesaggio (1).

Per dare un'idea della gagliardia d'animo che il Beccaria dovette impiegare per dedicarsi all'arte, dobbiamo

(1) Quanto sarebbe riuscito buon figurista, lo dicono le macchiette dei suoi paesaggi, alcuni dei quali per l'importanza che vi prendono le figure, si possono dire veri quadri di genere.

aggiungere, che in quel tempo suo padre era diventato cieco, e al giovane pittore toccò confortare con tutti i mezzi quella tremenda sciagura. Da allora in poi egli lottò sempre, con serenità e fermezza, senza mai dolersi di nulla e di nessuno.

Obbligato a darsi all'insegnamento privato, le poche ore che gli rimanevano impiegava nello studio e nella produzione della lunga serie di opere che lo resero celebre.

Con Piacenza e Perotti, dedicava le vacanze in economicissimi viaggi artistici in montagna, specialmente nelle valli d'Aosta. Di quelle escursioni conserva graditissima memoria e con gioconda bonomia ne racconta gli episodi avventurosi, conditi da pasti frugalissimi, pasti da veri anacoreti dell'arte.

Deve l'onesta agiatezza a cui è giunto tanto alla vendita de' suoi quadri, quanto al frutto delle lezioni, che in breve gli abbondarono.

L'illibatezza del carattere, la distinzione delle maniere, la vera coltura, e il suo valore artistico, gli aprivano il cuore e le porte delle più distinte famiglie di Torino. La stessa Famiglia Reale lo volle a maestro. Egli ebbe l'onore di avere fra i suoi scolari il nostro Re, i principi Amedeo ed Oddone e le principesse Clotilde e Maria Pia. Tutti gli anni era invitato a recarsi al *Casotto*, dove i principi reali villeggiavano.

In quella ridentissima regione iniziava i suoi augusti scolari allo studio del vero; ed è appunto là che S. A. R. I. la principessa Clotilde apprese l'arte con cui esplicò l'intelligenza artistica in alcuni *fusain* pregievolissimi. Anco S. A. R. I. la principessa Laetitia, ebbe i primi erudimenti del disegno e della pittura dal nostro paesista.

In una Esposizione retrospettiva d'arte, che non comprendesse, come la nostra, l'opera dei soli artisti morti, Beccaria avrebbe un posto distintissimo. Lo ha già nella storia dell'arte piemontese di questo secolo, tanto per le incontestabili qualità dei suoi quadri, quanto per la parte

principale ch'egli ebbe nel ricondurre i paesisti alla pura e feconda ispirazione del vero (1).

Nella visione che Beccaria aveva del proprio motivo o soggetto, il vero perdeva di vigoria pittorica, ed acquisiva uno speciale accento di eleganza nella forma. L'elaborazione estetica nel temperamento di quel paesista, procedeva mediante l'eliminazione di alcune sensazioni pittoriche, e l'assimilazione delle sensazioni puramente plastiche, alle reminiscenze degli studi fatti sui modelli del Calame e sulle incisioni di forti disegnatori. Beccaria portava con sè sul vero una certa raffinatezza di intendimenti, e non s'abbandonava mai interamente al proprio modello, cercava invece di elevarlo alla sua propria idealità poetica.

C. PIACENZA.

In Carlo Piacenza vi era maggiore ingenuità: andava sul vero con una completa libertà di spirito.

Il predominio del suo temperamento estetico si faceva sentire nella scelta dei motivi, ch'egli preferiva esprimessero

(1) Le principali opere che attestano l'operosità, gl' intendimenti artistici del nostro simpaticissimo paesista sono:

Il tramonto del sole — *Un sito nella valle di Lanzo* (1845). — *La colazione di un facchino* (1847). — *Ritorno dal mercato* (1848). — *Il guado* (1849). — *Diana e Atteone* (1850). — *La vita rustica* (1854). — *Gruppo di figure e animali* (1856). — *Un lago* (1857). — *La passeggiata nel parco* (1859). — *Piaceri estivi* (1860). — *La raccolta del fieno* (1864). — *La Fenaiuola di Valsesia* (1867). — *Nel parco* (1872). — *Crepuscolo* (1873). — *Presso il lago* — *Le comari del villaggio* (1880).

I più autorevoli critici del tempo riconobbero le qualità artistiche di Angelo Beccaria e non gli furono avari di sinceri elogi, nei giornali e negli *Album* della Promotrice.

Alessandro Paravia ne prediceva un ottimo avvenire quando espose *Il tramonto del sole*.

Giuria, nel 1853, scriveva di lui: « Beccaria si raccomanda per venustà di forma, per delicatezza di pennello, armonia di colorito. »

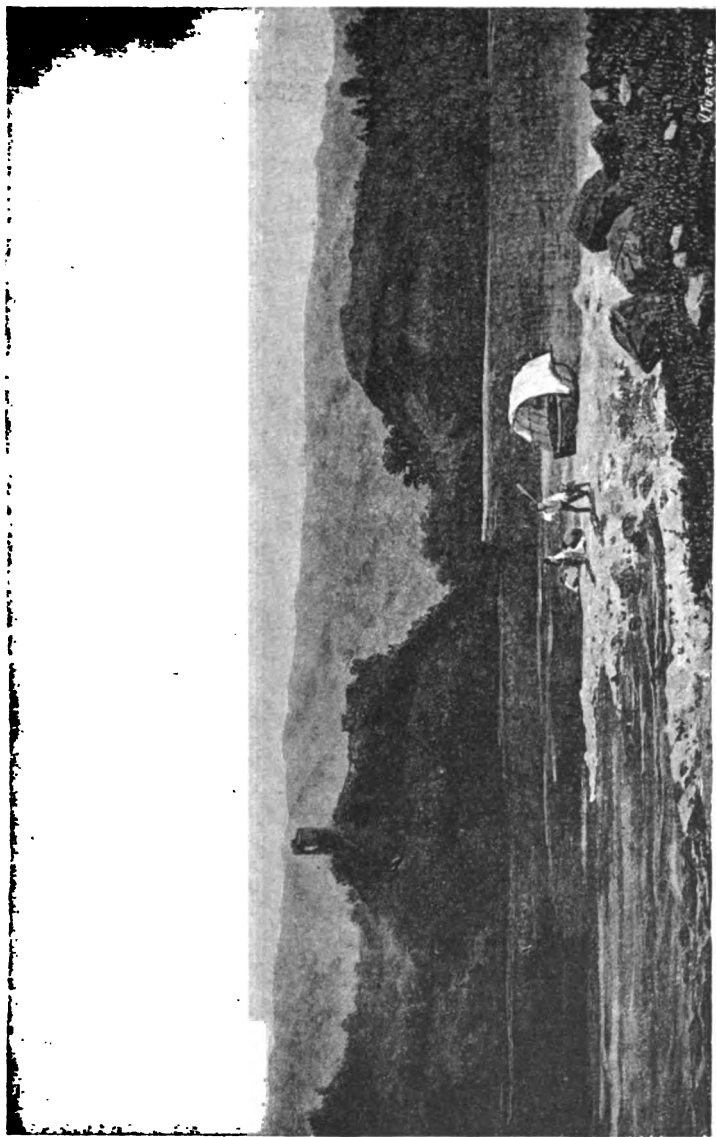
Francesco Seismit Doda nell'*Album* del 1886 scrive: « è uno dei più attenti e più arguti osservatori della natura, e sa cogliere della natura i più poetici momenti ».

Quando espose alla Promotrice *La passeggiata nel parco* ch' è giudicata una delle sue opere migliori, il conte Gioachino Toesca scriveva: « Fra i nostri paesisti ha un luogo distinto il signor Beccaria; ad una immaginazione castigata e corretta egli accoppia il sentimento della natura; l'idea del bello ed una certa squisitezza di gusto, che va congiunta a molta accuratezza d'esecuzione, fa sì che i suoi quadri attraggono sempre lo sguardo ».

un lieve senso di melanconia per il luogo e l'ora. Ma una volta deciso lo studio, non aveva altra preoccupazione all'infuori di quella di renderne l'intimità pittoresca. Quel po' di *calamismo* che si riscontra nelle sue opere proviene più dalla mano che dallo spirito, mentre tutte le altre qualità dei suoi quadri provengono dalla sincerità con la quale tentava di approssimarsi al vero. Piacenza, infatti, si può dire sia stato uno dei primi zelanti apostoli del verismo in Piemonte.

CARLO PIACENZA.

Sembra che egli non avesse che una sola dottrina, quella di farsi umile, quasi timido dinanzi alla natura, di trattarla come il più autorevole e rigoroso dei maestri, di sottomettervisi e ascoltarne le lezioni con diligenza e rispetto.

Il primo critico ch'ebbe il Piacenza fra gli scrittori dell'album della Società Promotrice, nel 1845, per esprimere l'effetto morale subìto dalla tela del giovane artista, nomina Teocrito, Virgilio, il Sannazzaro, Gesner, tutti infine i poeti

CARLO PIACENZA — *Lago di S. Giuseppe presso Ivrea* (144).

bucolici, pastorali, idillici della storia. A parte l'esagerazione, quelle citazioni servono a persuaderci, che fino dai suoi primi lavori il nostro paesista dimostrava di avere in lui prepotente ciò che si chiama il sentimento della natura. Tutte le sue migliori opere lo provarono, o almeno provano che della natura egli aveva un certo squisito sentimento d'idillica melanconia. Quello però che meglio risulta dai documenti lasciatici dal suo pennello è il culto del vero.

Un po' monotomo di tavolozza e di fattura, terra a terra nell'interpretazione della forma, il Piacenza non si lascia però mai sedurre dell'effettismo. Ed è perciò ch'io lo trovo preferibile a molti dei suoi contemporanei.

La vita di Piacenza è anch'essa improntata di semplicità e bonomia. Visse modestamente. soddisfatto dei compiacimenti del lavoro, per l'arte e l'insegnamento. Nella sua biografia non vi è un solo episodio romantico.

« Nacqui a Torino — egli stesso scrive all'egregio critico « d'arte della *Gazzetta del Popolo*, Francesco Brambilla, che « gli chiedeva cenni biografici per farne un medaglione — « nacqui a Torino il 3 dicembre 1814. Lasciato il com- « mercio, che esercitavo con mio padre ed al quale non mi « sentivo inclinato, in età di 20 anni entrai come allievo « di paesaggio *(in allora a mala pena tollerato)* nella regia « Accademia Albertina di Belle Arti, diretta da quell'e- « gregio artista e professore che fu G. B. Biscarra. Colà « ebbi pure a docente il professore Pietro Fea, del quale « serbo il più grato ricordo per la grande pazienza che usò « meco, testa antigeometrica, nell'insegnarmi i principî di « geometria e poi quelli d'architettura e di prospettiva.

« Uscito dall'Accademia dopo cinque anni nel 1840, fre- « quentai lo studio di un valente acquarellista per quei « tempi, il francese Jean Jullierat, facendo quattordici mesi « di tirocinio sotto la sua direzione.

« *Dopo mi posi a battere la campagna* in lungo ed in « largo, per monti e valli, spiagge e pianure, colla mia « cassetta sulle spalle, e così faccio tuttora malgrado i miei

Carlo Piacenza — *Autunno* (145).

« 70 anni, che stanno per scoccare; intendendo di conti-
« nuare sempre, finchè le forze me lo permetteranno; poichè
« *sono persuaso che la pittura di paese deve avere per ob-*
« *biettivo il vero*, pur tenendo conto dei progressi e delle
« modificazioni diuturne del gusto in cose d'arte.

« Ricordo ancora con riconoscenza i buoni consigli elar-
« gitimi dal professore Pietro Righini; sebbene fosse un
« paesista ultra-manierista a seconda dei tempi d'allora.
« Questi moriva il 16 dicembre del 1855; ed io, 45 giorni
« dopo, presi il suo posto di professore dell'Accademia mi-
« litare, appo la quale conto adesso 27 anni di servizio, in-
« tenzionato di durarvi ancora altrettanto, se Dio mi tiene
« in vita e in salute ».

La lieta bonomia di questa lettera autobiografica, rispecchia tutto il temperamento dell'uomo e dell'artista; è un documento così vivo che si spiega da sè. Tanto più significativo in quanto egli non accennò di essere stato insignito della croce di cavaliere e di avere per alcun tempo sostituito il pittore Ernesto Allason come maestro di S. M. la Regina.

Egli era persuaso che la pittura di paese doveva avere per obbiettivo il vero, ecco la sua dottrina ed ecco la sua vera gloria.

Purtroppo degli altri trent'anni, ch'egli scherzosamente si prefiggeva di vivere per l'insegnamento, il destino gliene concesse pochi, poichè moriva nel 1887, di 73 anni circa (1).

---

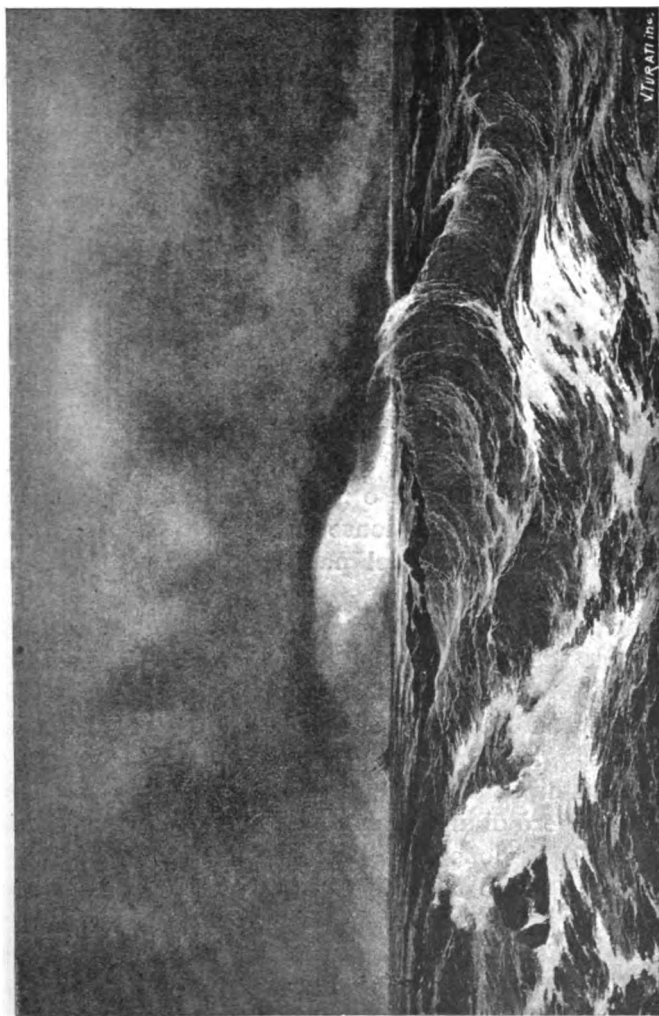
(1) Espose alla Promotrice: nel 1845, *Un mattino d' Autunno.* — 1846, *Veduta presso Giaveno.* — 1847, *Ritrovo di cacciatori.* — 1848, *Veduta valle d'Aosta — Lanterna di Genova.* — 1849, *La tranquillità campestre.* — 1850, *Riposo di contadini.* — 1851, *Mattino a Gressoney.* — 1852, *Vari paesaggi.* — 1853, *Paesaggi.* — 1854, *Veduta di Locana — Veduta di Pont.* — 1855, *Tre paesaggi.* — 1857, *Studi dal vero.* — 1858, *Valle di Fenestrelle — Déjeuner in campagna.* — 1861: *Nebbia — Verso sera.* — 1862, *Due paesaggi.* — 1863, *Effetto di pioggia — San Maurizio.* — 1866, *Raccolta dei funghi.* — 1869, *Il guado.* — 1870, *Due paesaggi.* — 1871, *Paesaggi.* — 1872, *Boscaglie* — 1874, *Il Sangone.* — 1875, *Paesaggi.* — 1877, *Paesaggi.* — 1879, *Paesaggi.* — 1880, *In val di Stura — Foresta d'abeti.* — 1881, *Paesaggi.* — 1884, *Valle dell'Orco.*

Carlo Piacenza — *Inverno* (150).

G. CAMINO.

Il più popolare, il meno misterioso, quello di cui gli stessi inesperti riconoscevano le opere al primo colpo d'occhio, fra quel gruppo di paesisti, era Giuseppe Camino. Egli, nei suoi quadri, diceva tutto quello che aveva veduto, quello che ricordava di aver veduto e quello che la sua fervida immaginazione architettava. Era un decoratore del vecchio stampo, dissimulato dal paesista. Egli idealmente trattava il paesaggio di cavalletto come un scenario; ma il suo pennello non ebbe nè la vera forza nè la larghezza del fare decorativo.

GIUSEPPE CAMINO.

I paesaggi di Giuseppe Camino, col loro accento di modernità scenografica, non dicono certo che il loro autore fece il suo primo passo nell' arte trattando dei soggetti sacri. Ma Camino era nato col bernoccolo della pittura, e il suo svegliato ingegno non trovò difficoltà ad esordire in un genere reso illustre da tanti insuperabili maestri. —

Giuseppe Camino — *Marina in burrasca* (165).

Giovane, ancora inesperto dei segreti della tavolozza, eseguì una pala d'altare per la chiesa di Roccamelone, effigiandovi S. Vincenzo de' Paoli, ed una *Via Crucis* per le monache del convento della Visitazione in Torino. Egli è che Camino aveva quello che i francesi dicono: *le diable en corps,* e lo dimostrò in tutta la sua brillante carriera artistica, che, se non fu sempre scelta, fu prodigiosamente operosa e produttiva.

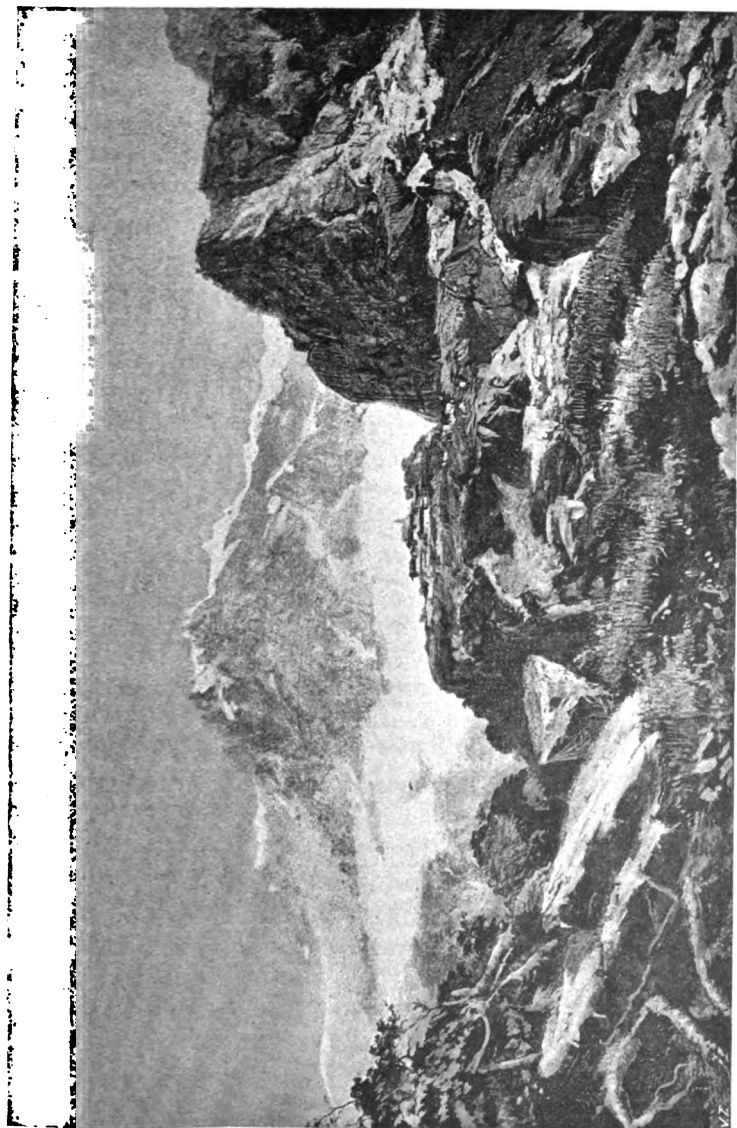
Nella sua maniera, quando non è alterata da una quasi spensierata febbre di lavoro, si riscontrano, equilibrati nella visione di un ingegno potente, tutti gli accenti delle varie maniere ch'ebbero voga in Piemonte al tempo della di lui giovinezza.

Insieme all'eroico modo con cui intendevano il paesaggio i Benevello ed il D'Azeglio, vi è la ricerca amplificata dell'eleganza di Beccaria, e un accento della scuola svizzera nel trattare la roccia e nella distribuzione della luce. Camino a tutto ciò aggiunse la sigla della sua individualità, ch'è un senso del paese, più che il sentimento del paesaggio.

Egli vede largo, le intimità non lo arrestano; più l'orizzonte che gli sta innanzi è ampio, più ne vive il senso della linea e il compartirsi della luce. Le sue migliori opere rallegrano la vista, sono finestre aperte sulla festa di un paesaggio immaginoso, qualche volta incoerente.

L'opera di Camino nel suo complesso, manca di meditazione; è però di una spontaneità piacente, anche quando si appalesa irragionevole e superficiale.

È vero: Camino fu abile oltre misura e seppe destreggiare con una prontezza rara tra gli artifizi del pennello e della tavolozza; eppure in tutta la sua pittura non vi è niente di ripugnante, purchè le venga assegnato il posto che le conferisce l'accento decorativo.

E alla fama del decoratore ha un po' nuociuto la celebrità, dirò meglio, la popolarità ch'ebbero i suoi paesaggi in Torino. Pochi sanno che la franchezza del suo pennello

GIUSEPPE CAMINO — *Cappella dei morti nelle Alpi* (158).

e l'ardore della fantasia vivacissima egli impiegò nell' affresco, e nella scenografia nei teatri *Scribe* e *Regio*. In collaborazione del prof. Gastaldi, lavorò intorno al grande fresco della chiesa di S. Massimo.

Camino era figlio di un impiegato al Ministero dell'interno, al quale nacque in Torino il giorno 18 ottobre dell'anno 1818.

Per desiderio del padre entrò nella carriera amministrativa, ma, come la sirena dell' arte lo invitò alla tavolozza con accenni lusinghieri, abbandonò l'impiego e si diede alla pittura. La sua vocazione fu precoce: abbandonava volentieri lo scrittoio dell'ufficio per recarsi dagli amici artisti a vivere nel suo ambiente naturale. Le prime lezioni serie gliele diede il prof. di scoltura Bogliani. Appena s'accorse ch'era bene in mano e poteva fare da sè, aperse studio, che nei primordi tenne insieme al Beccaria.

Viaggiò molto e visse nei grandi centri dell'attività artistica moderna a Roma, a Firenze, a Napoli, a Parigi e a Londra.

Le sue qualità artistiche, che non furono poche nè mediocri, insieme ai suoi difetti, ne fecero una individualità spiccatissima; e al suo ingegno originale e fecondo non mancarono mai ammiratori e onorificenze (1).

Fu premiato in molte Esposizioni nazionali ed estere e insignito della decorazione dell'Ordine Mauriziano.

Visse lieto, trattando l'arte come una leggiadra e compiacente amica, allietandola di tutto il lusso della scuola a cui apparteneva, portandola in giro per il mondo a brillare tra le fate del genio, del colore e della forma.

Il paesaggio fu il conforto della sua vecchiaia; ma non più il paesaggio dipinto dal vero o d'invenzione, in cui, avendo esaurita ogni idealità, non trovava più che lo spa-

---

(1) Grazie al compiacimento di S. M. il Re, di S. A. R. la Duchessa di Genova madre e di alcuni privati figurano alla Mostra retrospettiva ben 11 opere, fra le quali la *Cappella dei morti sulle Alpi* e *Marina in burrasca* da noi riprodotte.

simo di chi è condannato a sopravvivere al tramonto della propria gloria; ma il paesaggio dei colli di Caluso, dove, in un suo villino, passò gli ultimi anni della vita, coltivando il vigneto del prelibato vino. Morì ottuagenario il giorno 26 febbraio 1890.

Le armonie eleganti del disegno di Beccaria, lo scrupolo del vero di Piacenza, la immaginativa vigorosa di Camino, per quanto geniali e piacenti, non bastavano a soddisfare pienamente le esigenze artistiche dei tempi, in relazione a quanto si faceva nello stesso genere di pittura all'estero, specialmente in Francia ed in Svizzera. Si richiedeva qualchecosa di più complesso, di più ardito, una fusione robusta, nella quale echeggiasse con maggiore ampiezza di tecnica e di intendimenti la modernità.

L'indirizzo di Beccaria e Piacenza era eccellente, la fantasia di Camino aveva aiutato a svincolare l'arte dalle pastoie della tradizione; ormai diventava necessario che i principî del movimento venissero riassunti da una individualità spiccata, che li concretasse in opere magistrali.

E. Perotti.

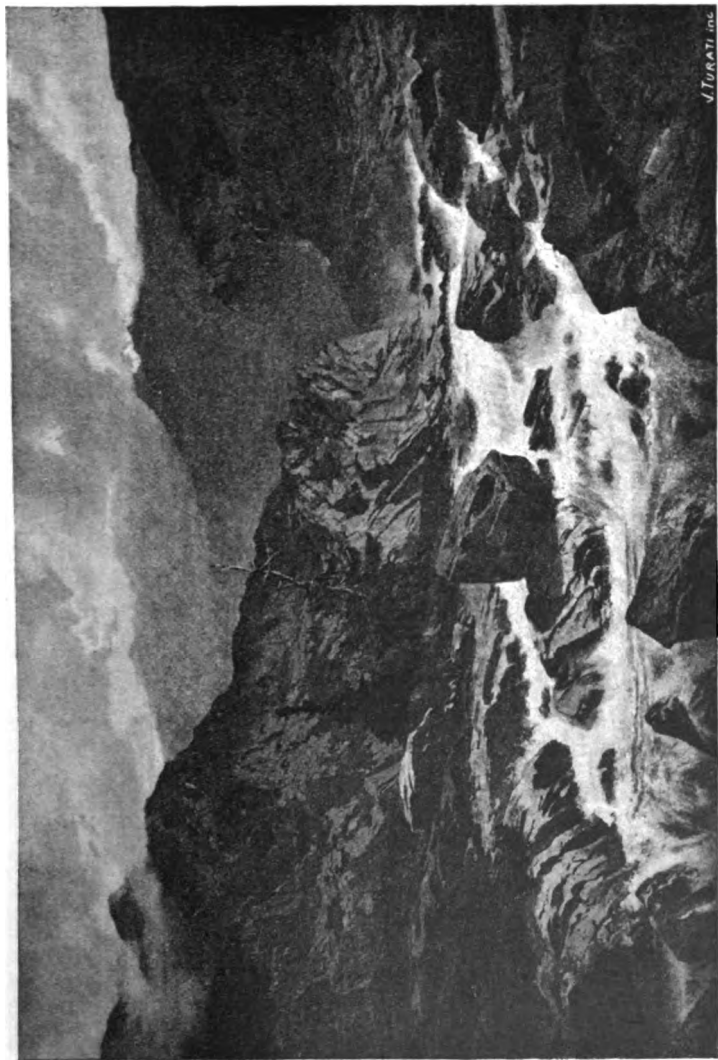
Edoardo Perotti era l'artista da ciò, per vivacità d'ingegno, per educazione artistica e pel suo entusiasmo per l'arte.

Perotti era in possesso della dottrina e della maniera di Calame, sotto il quale aveva studiato. In lui la vocazione si manifestò a Ginevra, dove i suoi parenti lo avevano mandato a studiarvi il commercio. Là principiò col farsi compagno del pittore Ghigon, che lo iniziò all'arte; quindi frequentò lo studio di Calame, e ne uscì armato di quella scienza del disegno espressivo e serrato che è palese in tutte le opere della sua prima maniera. Egli raggiunse i fini artistici ai quali era destinato, portando nella pittura del paesaggio piemontese la nobiltà del sentimento della natura. Perotti fu il più efficace fra i suoi contemporanei; quello cioè che in Piemonte portò ad un grado elevato di espressione sintetica l'ideale della scuola.

Egli eccelse nei *fusain*, nei quali ebbe una prodigiosa abilità di mano. Nei suoi fusain il chiaroscuro raggiunge vigorie di colorito degne della tavolozza. Il carbone nelle sue mani acquista una freschezza e trasparenza di accenti, un' agilità espressiva sorprendenti. La pittura del Perotti accoppia due qualità che difficilmente si combinano in una stessa maniera, la finezza dell' espressione e la fermezza del disegno.

EDOARDO PEROTTI.

Ingegno pronto e sensibile, non dormì sui primi allori, studiò la campagna romana e gli splendori del golfo di Napoli; e al grande invito della scuola del paesaggio francese rispose recandosi a Parigi a studiarvi i maestri.

Da quel viaggio tornò agguerrito per modificare la sua maniera in senso più largo e spigliato. Infatti, nelle opere che produsse dippoi, scompare la troppo serrata indicazione della forma, la pittura diventa più riassuntiva, e la poesia della natura è più gagliarda e più sentita.

EDOARDO PEROTTI — *La Germanasca* (249).

Fu una sventura per l'arte piemontese che la morte l'abbia colto quando, giunto alla maturità dell'ingegno, era in via d'illustrarsi con opere veramente magistrali. — Di lui rimangono però dei piccoli capolavori, e sono appunto essi che ne fanno sentire di più la perdita immatura.

Del vasto orizzonte artistico apertosi agli occhi dei giovani nel 1842 si può dire egli abbia quasi toccati i confini. — Fu il più forte rappresentante del *calamismo* in Piemonte, e preannunciò Avondo e Fontanesi col suo pronto e geniale aderire alle dottrine ed alla tecnica del cenacolo dei nuovi paesisti francesi.

Amava appassionatamente la caccia, esercizio che lo metteva in continuo contatto col paesaggio, e gli forniva frequenti occasioni a studiarne il mistero, la poesia e ad imbattersi in motivi ispiratori. — In quel modo visse il proprio ambiente artistico, e ciò gl' impedì il cadere negli errori propri di chi si contenta di osservarne la sola superficialità poetica. — Era nato in Torino nell'anno 1824 e vi morì improvvisamente, in seguito ad una lesione interna riportata in un accidente di caccia, il 10 Agosto 1870, di soli 46 anni! (1).

Fra le opere che nell'Esposizione della Promotrice del 1843 producevano sensazione, meno per il magistero dell'arte che per la novità e arditezza degli intendimenti, si notavano alcuni acquarelli di un giovane esordiente. —

(1) Nel 1846, espose la prima volta alla Promotrice: sei vedute e due seppie. Quindi nel 1847, *Tre paesaggi*. — 1849, *Torre degli schiavi*. — 1851, *Il lago Lemano* — *Dintorni di Roma, Valli di Linth* e molti *studi*. — 1852, *Il monte Rosa*. — 1853, *Mattino autunnale* — *Selva di pini* — *Galleria d'Albano* — *Il Teverone*. — 1855, *L'Isola di Capri*. — 1856, *Capri* — *Dintorni di Nepi in Romagna*. — 1857, *Il lago di Nemi* — *La Jungfrau*. — 1858, *Lago Lemano* — *Castel Gandolfo*. — 1859, *Cacciatore all' osteria* — *Villata*. — 1860, *L' aratro* — *Due paesaggi*. — 1861, *La vita campestre*. — 1862, *Mattino*. — 1863, *Riviera di ponente* — *Mattino a caccia*. — 1864, *Colline* — *Presso a Napoli*. — 1865, *Tre paesaggi*. — 1866, *Le sponde del Po*. — 1867, *Il Monviso*. — 1868, *Campagna romana* (fusain). — 1869, *Tre paesaggi*. *La Germanasca*, che qui riproduciamo. — 1870, *Quattro paesaggi*.

Erano i primi saggi del grandissimo ingegno di Teodoro Valerio. — Nel 1847, assetato di gloria, impaziente di conoscere tutto il progresso compiuto nell'arte in quel centro magnifico, desideroso di far fortuna, era già stabilito a Parigi, da dove spediva — *Il Milton* — quadro ad olio di proprietà della regina Maria Cristina, e alcuni acquarelli, che non tardarono a trovare ammiratori ed acquirenti. Valerio fu una gloria dell'arte piemontese all'estero, e nell'acquarello tenne il primato fra i migliori acquarellisti del suo tempo.

T. Valerio.

A Parigi prendeva parte, con ottimo e crescente successo — difficile ad ottenersi da uno straniero contro emuli prepotenti — a tutte le Esposizioni di acquafortisti ed acquarellisti, e, cosa rara, fu uno dei pochi italiani ammessi ad esporre al *Salon*. — Lo avevano tanto in stima che gli diedero pieno diritto di cittadinanza artistica nazionale, e parlavano e scrivevano di lui come di un francese. Valerio però si tenne sempre in comunicazione artistica col nostro Piemonte, e non tralasciava occasione per gloriarsi di essere italiano. Le sue qualità artistiche furono divulgate dai più autorevoli giornali d'arte parigini. — L'*Artiste*, periodico che rappresentava il movimento con più ardore e larghezza d'idee scriveva: « Volta per volta litografo, acquafortista, « pittore, il signor Valerio porta in tutto quanto fa la me- « desima fedeltà e la medesima cura ».

Teodoro Valerio, del resto, dimorò a Parigi soltanto per avere maggior campo a svolgere l'attività del suo ingegno. La sua patria artistica fu l'Europa, ch'egli viaggiò studiandone i costumi, i tipi e la storia.

A Parigi ricavava il frutto delle sue peregrinazioni artistiche; esponeva, vendeva, prendeva commissioni, e ripartiva in cerca di nuove ispirazioni. Teofilo Gauthier, nella sua rivista del *Salone* del 1857 scrisse di lui: « Valerio è « un pittore viaggiatore, che si è da molto tempo consacrato « alla riproduzione etnografica della natura, che pochi pit- « tori ebbero occasione di vedere. — Quest'anno affrontò « la pittura ad olio, ed espose *Gli Zingari musicisti*. —

« Valerio ha per quest'orde erranti discese dall'Himalaya,
« o venute dall'Egitto, il medesimo amore che per loro nu-
« triva Lenau, il poeta austriaco. Più d'una volta egli si è
« assiso con essi nella brughiera, prendendo parte ai loro
« fuochi, ai loro pasti; disegnando le loro belle fanciulle,
« dagli occhi lunghi cerchiati di bistro, notando le loro arie
« impossibilmente fantastiche, suonate da dei Paganini più
« oscuri, più ossuti e più capelluti del celebre violinista. —
« Egli ha vissuto della loro vita a cielo aperto, seguiti i
« loro carri emigranti carichi di bottino, di vettovaglie, di
« bambini, di vecchi cenci, di caldaie, di chitarre e di tam-
« burelli baschi: incanto invincibile della vita selvaggia
« primitiva ».

Valerio fu appunto il pittore-poeta di tuttociò; degli accenti caratteristici proprî alla fisionomia fisica e morale dei popoli che visitava.

I suoi *Zingari,* di cui fece dei quadri ad olio, degli acquarelli, delle acqueforti, gli stabilirono la fama di grande artista.

Ma è meglio dare nuovamente la parola a Gauthier, il cui pittoresco stile rende con evidenza bellissima le qualità del nostro pittore:

« I suoi Zingari — scrive l'autore di *Constantinople* —
« sono solidamente dipinti, d'un impastô eccellente e d'una
« rimarchevole intensità di colorito; egli ha soprattutto,
« cambiando di tavolozza *(passando dall'acquarello alla pit-*
« *tura ad olio)* conservata la libertà del suo tocco e i titoli
« del suo talento fermo e preciso. Oltre i quadri ad olio,
« Valerio espose più acquarelli, tolti dal suo portafoglio
« etnografico: dei *Zingari musicisti* — dei *Basci-bouzuck*
« *negri* — dei *Contadini serbi* — *Un arnauta* — dei *Cavas*
« *del principe di Serbia* — *Un panduro dell'Erzegovina*;
« tutti questi acquarelli d'una fedeltà e somiglianza asso-
« luta, di disegno ardito e sicuro, sono *lavati* con la fran-
« chezza e forza sorprendente, che il solo Decamps po-
« trebbe sorpassare ».

A Parigi, Valerio ebbe il suo periodo di celebrità vera, incontrastata; fu classificato tra i migliori; e nel 1861, in occasione delle feste dell'Imperatore, insignito della croce di cavaliere della Legion d'onore. Alla conquista del più alto onore, a cui possa aspirare uno straniero in Francia, lo soccorse non poco la coltura letteraria, di cui s'era arricchito cogli studi, coi viaggi. Egli scrisse il francese con la correzione e lo stile di un pubblicista parigino. I suoi articoli principali furono dettati per il periodico *L'Artiste*. Comparvero prima su quel giornale degli studi critici sulle opere di Paolo Veronese esistenti al museo di Dresda; quindi un *Saggio etnografico sulle popolazioni ungheresi*, che, dal punto di vista artistico, è quanto di meglio si è pubblicato in quei tempi.

« Io non ho la pretesa di fare qui dell'erudizione che « non posseggo; ma semplicemente di riferire le osserva- « zioni che ho potuto fare, *come artista*, sugli usi e costumi « e la fisionomia di alcune delle differenti popolazioni che « ho attraversato, e in mezzo alle quali qualche volta ho « vissuto ». — Risponda il lettore quale grande senso della modernità doveva avere un artista, che nel 1858, viveva e scriveva i suoi quadri, prima di dipingerli e disegnarli.

I musei principali d'Europa, le regioni più pittoresche, i popoli di fisionomia più originale, diedero a quell'illustre artista piemontese una parte della loro celebrità. Prima di lui pochi seppero con tanta intelligenza specializzarne le bellezze plastiche e morali.

Rivolgendo lo sguardo indietro nella storia dell'arte piemontese di questo secolo, la figura di Valerio vi appare con imponente impronta individuale, circonfusa dalla gloria delle nazioni che egli illustrò con l'opera del pennello e della penna.

Il risveglio dell'arte del paesaggio, che fino allora era tenuto in conto di un ramo inferiore della pittura, fu tosto seguito da quello della cosidetta grand'arte.

Gli eroi classici o biblici non potevano avere più alcun significato simpatico per un ambiente sociale che, come il Piemonte, era agitato da interessi e passioni contrarie allo stato d'animo contemplativo, richiesto dall'ormai stantìo ideale dell'arte neo-greca e neo-cristiana. Erano tempi d'azione, e l'azione doveva rispecchiarsi e glorificarsi nell'arte, per farla degna di interpretare i sentimenti e le idee del proprio ambiente. È il caso di dire, che come nei campi di battaglia, in quelli dell'arte, della gloria da conquistare ce n'era per tutti. La pittura storica, onde farsi interprete dell'apostolato per la redenzione della patria, poteva avantaggiarsi dai fatti principali della vita delle genti italiane attraverso i secoli. Far rivivere con l'arte del colore gli apostoli, i martiri, gli eroi del pensiero italiano; ricostituire col pennello l'unità storica dell'eroismo nazionale, era un programma estetico da occupare storicamente tutta una generazione di artisti. Il tempo domandava all'arte l'illustrazione estetica dei grandi esempi di virtù, di sacrificio, di patriottismo e di valore; e l'arte dovette rispondere a quell'appello, sotto pena di scomparire insieme alle vecchie istituzioni politiche e sociali. L'ideale di alcuni pittori di quel tempo sorse da quella necessità, e si consolidò con lo studio delle opere che, con quel medesimo indirizzo, avevano stabilito la fama di più di un artista all'estero.

Ma un più diretto e vivo motore all'attività delle tavolozze nazionali lo offrivano gli stessi avvenimenti del giorno. Quell'esercito che il re Carlo Alberto aveva preparato con tanta oculatezza; quelle piazze d'armi in cui le giovani schiere venivano agguerrite per le prossime prove, quei soldati che incarnavano la speranza dell'indipendenza e della libertà nazionale, in quei momenti, dovevano avere un accento estetico così commovente, da non lasciare impassibile l'anima di un vero artista.

E più tardi, quando scoppiò la guerra contro l'Austria, quale tavolozza non avrebbe ambito di farsi interprete dell'eroismo di quel Re, di quelle schiere, di quei soldati?

Felice Cerutti fu il primo e forse l'unico che comprese, con l'intuizione dell'ingegno, quanta poesia di colore e di forma avrebbero offerto alla sua vocazione le piazze d'armi, i campi di battaglia. Sentì come egli avrebbe potuto illustrare il suo nome servendo la patria con la spada e il pennello. Si fece pittore e soldato.

F. CERUTTI.

A quella doppia opera di redenzione aveva preparato lo spirito, fino da quando il suo giovine ingegno s'era infiammato d'amore per l'arte impiegata da Gros nell'illustrare gli splendidi episodi della guerra del primo impero. Per quanta importanza lo scolaro di David avesse voluto dare alla sua *Saffo a Leucade*, egli doveva la sua posizione artistica alla *Battaglia di Nazareth*, alla *Peste di Jaffa*, alla *Battaglia di Aboukir* e, specialmente, alla *Battaglia d'Eylau*, nella quale l'arte del pennello è all'altezza della grandezza del soggetto e del sublime orrore della scena.

Con quello stimolo puramente estetico, aggiunto a quanto gli bolliva nell'animo per la patria, Cerutti decise il suo programma artistico e diventò pittore di battaglie. In questo genere egli non fu in Piemonte, nè superato, nè eguagliato da nessuno.

Gettò allora tutte le reminiscenze dei modelli greco-romani tra i ferravecchi, e si cercò un ambiente artistico corrispondente al genere di pittura che aveva deliberato di trattare. Non ebbe più occhi che per le divise, gli arredi e le attitudini militari; in breve il suo studio diventò un vero arsenale di guerra.

Se vi è un' arte assolutamente repugnante all'artificio, alla maniera, quella è appunto la pittura di battaglie. La fantasia più ardita non giungerebbe mai a rendere la poesia terribile d'un campo di battaglia, senza l'ispirazione e lo studio del vero. Cerutti non solo n'era convinto, ma per meglio prepararsi a cogliere sul vivo il movimento del terribile gioco, volle impadronirsi dell'intelligenza della forma del cavallo, onde poterlo schizzare prontamente, nel furore dell'azione. S'ascrisse ai corsi della scuola Veterinaria di

Fossano, e li frequentò con tanto ardore da uscirne premiato fra i più distinti allievi.

Allo scoppiare della guerra era pronto; montò in sella colla doppia avidità di trovarsi nella mischia come pittore e soldato. L'artista domandava una certa libertà d'azione anche tra le discipline del campo; perciò egli fece le campagne del 1848-49 in qualità di ufficiale d'ordinanza del Duca di Genova, nella quarta divisione del corpo d'esercito mandato alle frontiere lombarde. In quel grado egli visse i suoi quadri e raccolse le grandi impressioni che gli avrebbero dato argomento di vincere le battaglie dell'arte.

La guerra del 59 lo trovò ancora più disposto a interpretarne col pennello le glorie e gli orrori. Infatti, nel 1850 circa, riposato dalla campagna disastrosissima, dato ordine ai suoi studi, si era recato a Parigi a perfezionarsi nel suo genere con lo studio delle opere di Orazio Vernet, che, nella sua specialità di pittore militare, era il più grande maestro di quel tempo.

Una vera vocazione, sviluppatasi in quel modo, non poteva fallire, e Cerutti diventò un eccellente illustratore delle guerre dell'Indipendenza italiana.

La presa di Sommacampagna — *La battaglia di Goito* — — *La battaglia di S. Martino* — *La carica di Montebello* — sono fra le più importanti opere della sua tavolozza, con tanta perfezione addestrata allo spettacolo della guerra.

Il paesaggio, ch'è l'ambiente naturale delle battaglie, fu dal Cerutti trattato con non comune perizia; nè fu meno forte nel dipingere animali, quando riposava la marziale fantasia nel dipingere soggetti di genere diverso (1).

---

(1) Quanto Felice Cerutti sia stato operoso e produttivo nei generi di pittura da lui coltivati, lo dice l'elenco delle sue opere esposte alla Promotrice: 1842, Acquarelli — *Gli amici dell' infanzia* — Paesaggio con figure. — 1843, *Battaglia di Pavia.* — 1844, *Porto di Villafranca.* — 1845, *Francesi attaccati da Algerini.* — 1846, Vari paesaggi. — 1847, *Evoluzioni dell' Artiglieria* — *Emanuele Filiberto vincitore in Tarrovana.* — 1848, *Caccia medioevale* — *Paesaggio* — *Cavalli.* — 1849, *Colazione del contadino.* — 1850, *Carica di Piemonte reale* (1848). — 1851, *La vivandiera* — *Presa del ponte di Goito.* — 1852, moltis-

Emulo, ma non superiore a Cerutti, nell'arte di illustrare con la poesia del colore i campi di battaglia e gli episodi della guerra della indipendenza fu Carlo Bossoli di Lugano, che lavorò, visse e morì in Torino, dove lasciò vivo ricordo del suo ingegno e della grande operosità che lo distinse nell'arte.

C. Bossoli.

Anche il Bossoli cercò ispirazione dal vero, e seguì gli eserciti attraverso gli orrori della guerra. Può, anch'egli, vantare di avere vissuto la maggior parte degli episodi delle campagne, da lui ritratti con grande fedeltà, specialmente per quanto si riflette al paesaggio. — Scrisse col pennello la storia militare delle campagne del 1859-60-61 e vi adoperò una sua maniera speciale, ch'è fra il guazzo e la tempera. — Sono 105 quadri, alcuni dei quali di grandi dimensioni, che ora adornano in giro la 2ª sala del Museo Civico di Torino, e formano una raccolta artistica di non comune pregio e un documento storico dei più significanti.

Il paesaggio e la prospettiva di alcuni di quei quadri indicano nel loro autore una valentìa speciale nell'interpretazione del vero. — Le figure, invece, lasciano alquanto a desiderare per disegno ed epressione; provano più la smania di far presto, che la cura del far bene.

Nel suo genere il Bossoli era diventato uno specialista e gli mancavano le braccia ad eseguire le commissioni. — La fortuna e la voga dei suoi dipinti ebbe origine in Crimea, dove s'era recato nel 1855 coll'esercito Sardo.

---

sime opere fra le quali *il fatto d'Armi di Monzambano — Battaglia — Un bivacco.* — 1853, varie opere. — 1854, *Pastrengo.* — 1855, *Ritratto equestre del Duca di Genova.* — 1856, *Caccia al cervo — L'appuntamento.* — 1857, *L'abbeveratoio* — 1858, *Carica di cavalleria sotto Volta.* — 1859-60, paesaggi e figure. — 1861, *Palestro.* — 1862-63-64, Varie opere minori. — 1868: *Carica di Novara cavalleria.* — 1869, *La quiete,* ecc. ecc.; oltre la *Battaglia di S. Martino* per commissione del Re.

Felice Cerutti, fu uno dei più benemeriti ordinatori dell'Esposizione del Risorgimento, nel locale della Esposizione Nazionale di Torino nel 1884.

Il gusto di colore, l'accento espressivo dei luoghi nei quali riproduceva gli episodi della vita del campo degli alleati, lo resero presto celebre. — Il clima, la fisionomia del paesaggio brulicante di soldati di nazioni diverse, la frequenza dei fatti d'armi, tutto si prestava laggiù allo speciale senso del pittoresco posseduto dal Bossoli. — Gli inglesi in particolare modo apprezzavano i suoi quadretti e glieli pagavano bene. — Terminata la campagna, alla clientela inglese, che cresceva con la notorietà dei suoi lavori, s'aggiunse la clientela russa, e il nostro pittore lavorò instancabilmente con buonissimo successo economico ed artistico.

Del genere ch'egli trattò, credo che Torino, nella raccolta del Museo, possegga le cose migliori. Carlo Bossoli aveva fatto i suoi studi alla scuola ginevrina, della quale ricorda in certe eleganti composizioni e nella fermezza del disegno del paesaggio e delle prospettive.

Quale distintissimo pittore militare, ha posto speciale nella storia dell'arte piemontese di quell'epoca anche il conte Grimaldi, l'autore del monumento al generale La Marmora, erettosi l'anno scorso in piazza Bodoni. Era abilissimo nel disegnare e figurare i soldati, e per questa sua abilità, fu mandato a Londra a collaborare col Marocchetti per la modellazione dei soldati del monumento al re Carlo Alberto.

Non tutti i pittori ch'esordirono intorno al 1842 erano deliberati ad acconciare il proprio ideale in servizio delle nobili passioni dei tempi. — Ne accettavano l'impulso morale, ma ripugnavano a modificare sostanzialmente l'idealità, ch'essi tenevano gelosamente in se stessi, come un conforto e una religione della vita. Tenevano fermo tra i buoni studi sul vero e il quadretto colto per via, ripensato e messo insieme sulla tela fra la pace dello studiolo — Fare dell'arte un culto soggettivo, elevarle un altare nel proprio cuore, per tenersi lontano dalla folla eresiarca, è già indizio di vocazione e d'intelligenza del bello.

Questo culto dell'arte professò Eugenio Balbiano da Colcavagno per tutta la vita.

Come era uso nell'aristocrazia piemontese, i parenti lo destinarono alla carriera delle armi. E come avviene per le vere vocazioni, dopo essersi acquistato il grado di sottotenente nel reggimento granatieri-guardie, passato qualche anno al servizio, abbandonò la spada per i pennelli. —

EUGENIO BALBIANO DA COLCAVAGNO.

All'Accademia militare aveva avuto per maestro di disegno il professore Boucheron, forte disegnatore; uscitone, continuò lo studio dell'arte con entusiasmo e profitto. — Il primo tentativo serio lo fece eseguendo un grande quadro, che aveva per soggetto « *La fondazione di Alessandria* ». Quest'opera fu acquistata dal re Carlo Alberto. — Le prime Esposizioni della Promotrice contarono parecchi saggi del suo ingegno. — Completò la sua educazione artistica con

un viaggio in Italia, dal quale riportò, insieme all'impressione dei grandi maestri, un gran numero di pregevolissimi studi fatti sul vero.

L'entusiasmo per il bello e il grande era in lui così sincero, che allo scoppiare della guerra del 48 s'infiammò per l'ideale della redenzione della patria. Riprese il servizio col suo grado, e nella giornata di Goito, dopo ripetute prove di vero eroismo, cadde gravemente ferito all'inguine. Quella ferita lo tenne fra morte e vita per lungo tempo, e finì col lasciarlo inabile al servizio militare. L'arte allora fu il suo primo conforto; si diede tutto al disegnare e dipingere, ma esponeva di rado, poichè l'altissima idea ch'egli aveva dell'arte lo rendeva poche volte soddisfatto dell'opera sua, di cui era sempre il giudice più rigoroso.

Servì il proprio ideale anche nei consigli del Comune e della provincia, dove con la parola e l'autorità del voto sostenne in varie occasioni gli interessi e il decoro dell'arte e degli artisti. — Balbiano ebbe un solo allievo, che gli fece onore quanto tutta una scuola: il paesista conte Giacinto Corsi di Bosnasco. — Eugenio Balbiano moriva prematuramente a soli 52 anni, nell'anno 1872.

Un numero grandissimo di studi e di quadri attestano la operosità e la valentìa ch'egli portò nella pratica dell'arte (1). — Di lui rimane, credo inedito, un *Trattato di Prospettiva,* intorno al quale aveva speso gli ultimi anni della sua vita. — Fra gli scrittori d'arte che collaborarono nell'album della Promotrice ebbe un posto distinto per la precisione delle idee, l'erudizione artistica e la bontà dello stile concettoso.

Il genere e la *natura morta*, seguono il movimento di quei primi anni della Promotrice, senza troppo affaticare la fantasia e il pennello dei loro cultori nella ricerca del nuovo stile.

---

(1) Veggasi qui di fronte la riproduzione d'un suo quadro di prospettiva che col titolo di *Paesaggio* venne esposto alla Mostra retrospettiva.

Eugenio Balbiano di Colcavagno — *Paesaggio* (159).

Per loro natura sono già disciplinati al vero, al quale devono chiedere modelli e ispirazione. Le scenette intime, famigliari, i fiori, la frutta, la selvaggina, le stoviglie richiamano l'attenzione dei timidi, dei temperamenti conciliativi, di coloro che amano rifugiare l'ideale in un ambiente sereno, ripugnante ai turbamenti.

Per quelle tavolozze la natura è un buon libro, che si lascia leggere e diverte per la semplicità dello stile, la chiarezza e la precisione delle idee.

Si noti che in quei tempi il *genere* non era ancora stato fra noi elevato al grado di importanza pittoresca e morale a cui giunse più tardi, quando diventò il più sicuro ed ampio interprete della vita moderna, quando si compenetrò di tutta la idealità che si era voluta circoscrivere nella sola pittura storica.

Il genere e la natura morta, allora erano le provincie povere dell'arte, dove andavano a vivere appartati, e vi erano lasciati, gli artisti meno caldi di fantasia o meno alacri nella conquista di una grande posizione artistica. Era il regno degli umili, alcuni dei quali però non hanno a pentirsi di avere abbandonato il campo della cosidetta grand'arte, per diventare veramente grandi in un genere di pittura che il pregiudizio giudica inferiore, ma che in realtà non richiede meno ingegno, studio, attività e disposizioni del quadro storico: s'intende, quando si voglia raggiungere il grado di perfezione, che ci conferisce il diritto al nome di artista. Degli imbratta-tele n'ebbero tutti i rami dell'arte, forse in maggior numero l'arte, ch'essendo chiamata grande, molte volte riuscì ad essere soltanto piccina piccina.

G. M. Borri.

Giovanni Maria Borri di Sommariva impiegò il finissimo e svegliato ingegno di pittore nel dar vita artistica alla natura morta, mentre altri incadaverivano nelle loro povere tele ogni esuberanza di vita artistica. Lo chiamavano il pittore dei pentolini. Egli avrebbe potuto rispondere: che quelle teghie, quelle pignatte, bastavano per metterci dentro

GIOVANNI MARIA BORRI — *Frutta* (31).

a bollire l'altrui presunzione; ma Borri era uomo mite di cuore, e andava innanzi per la sua strada tranquillamente, producendo l'un dopo l'altro una serie di lavori, che hanno poco da invidiare alle opere dei fiamminghi e olandesi più celebri in quel ramo dell'arte del pennello (1).

Le pentole del Borri, non sono soltanto un'accurata riproduzione del vero, di cui danno la perfetta illusione; sono della pittura, del disegno, della vera arte. Se le cuoche sorridono nel vedere elevati a dignità di quadro gli umili utensili del loro regno gastronomico; gl' intelligenti li ammirano e si compiacciono di vederli rappresentare con squisito accento le fatiche di un nobilissimo ingegno d'artista.

Così le frutta del Giorgio Rovea dicono: mordimi, che t'imbrodolerò il mento di succo; i fiori: odorami, che siamo freschi, appena colti e profumati!

E in verità vale cento volte meglio il dolce invito delle pesche e delle rose del Rovea, che la irritante vociaccia ispirata di certi eroi della storia.

Le buccie vellutate, le pelli smaltate, i ruvidi gusci, la rugiadosa freschezza dell'epidermide dei fiori, le loro opaline trasparenze, le dolcissime sfumature, tutta insomma la estrema delicatezza pittorica d' esseri leggiadri e sensibili richiedono nell'artista lo squisito senso della forma e del colore, che s'impiega felicemente nella difficil'arte del nudo.

Non per nulla i poeti, quando vogliono esaltare la poesia e lo splendore del corpo della donna, cercano tra le frutta e i fiori le loro più efficaci similitudini. — Credetelo; non è men difficile la descrizione pittoresca di un paniere di frutta, che non lo sia il ritrarre il nudo al sole. Chi non è nato colorista s'accinge invano a quelle imprese.

---

(1) La Promotrice ebbe le primizie del suo ingegno, insieme alle opere più affermative. vi espose: 1843, quattro *quadri di genere* — 1844, *frutta diverse* — 1845, cinque *quadri di frutta* — e così in tutti gli anni durante la di lui operosissima vita.

Giorgio Rovea spese qualche tempo a cercare se stesso e poi finì nel diventare una geniale specialità nella *natura morta.* Ebbe gusto nella scelta dei motivi, ingegno nel raggruppare, e massima intelligenza nell'intenderne il significato poetico e pittoresco.

Per certi suoi quadretti di frutta, caldissimi d'intonazione, nei quali l'ambrata translucidità dell'uva s'accoppia ai serici e vellutati riflessi delle pesche, delle mele, si può dire egli sia il Van Huysum del Piemonte (1).

Nel *genere,* non trascurando il *paesaggio* e il *costume* si fece allora buon nome Storelli Ferdinando.

F. STORELLI.

Le caratteristiche figurine del selciato, così gustose nell'accento pittoresco dei loro cenci, nell'espressione della fisionomia tra il serio ed il burlesco, lo ebbero fedele interprete. Egli si recò dove la vita della strada è più colorita dal sole e dal costume: a Napoli, ove trascrisse con buon successo il tipico cantastorie dei Portici e di Basso-porto; a Roma, dove tra le molte cose che lo interessarono e dipinse, vi fu il *Rigattiere,* il ferravecchio, che fa echeggiare la voce nasale strascicata nei quartieri di Trastevere e nelle piazze principesche.

Anche Storelli finì col subire tutto il fascino del movimento dell'arte francese, illustrata da innovatori genialissimi.

Andò a Parigi, e l'ambiente l'avviluppò con tutti gli incantesimi suoi, così ch'egli fece una seconda patria, e vi acquistò notorietà di buon generista.

Il padre suo era anch'esso pittore, e visse in grande intrinsichezza col conte Benevello, che lo stimava come uno dei migliori marinisti e paesisti dei suoi tempi. Infatti le opere di Storelli padre, per quanto riguarda l'interpretazione, hanno un accento di verità, molto in progresso su quello delle tele dei suoi emuli Benevello e d'Azeglio.

(1) Fra le cose migliori eseguite dal Rovea sono notevoli i due quadri di frutta di proprietà del Museo Civico di Torino, da quell'Istituto gentilmente concessi per l'Esposizione retrospettiva.

L'economia di questo libro, che non dev'essere che una rivista riassuntiva e rapida del movimento dell'arte della scultura e della pittura dalla fondazione della Società Promotrice in poi, non mi dà modo a parlare diffusamente di tutti i volonterosi e valenti che vi presero parte. Fra questi

A. Moja.

emerse per la sua specialità il milanese Moja Angelo, che tenne per lungo tempo e con onore il posto di professore di prospettiva nell'Accademia Albertina. Le leggi di quella scienza egli le aveva imparate, meno sui libri, che praticando l'arte sul vero. Perciò il suo insegnamento era più esperimentale che dottrinario o teorico. Era uno di quei maestri che dicono: si fa così e così; piuttosto che: i principii sono cotesti e questi altri. « *Te tiret chi, te tiret lì* » suggeriva ai suoi scolari, quando li vedeva impensieriti a mettere in prospettiva il loro modello.

E forse, quella forma primitiva di trasmettere la scienza era più pratica, ed utile, che l'insegnamento della risoluzione teoretica dei grandi problemi prospettici. Ma dove il Moja si dimostrò maestro è nell'opera sua, dalla quale scaturiscono i migliori insegnamenti artistici. Egli impiegava il suo pennello con ottimo successo nella scenografia e nella decorazione. Si può dire egli abbia continuato le ottime tradizioni del Migliara, senza però arrivare all'eccellenza di quel maestro.

Nè posso dir lungamente di molti, che allora facevano presentire, con una certa arditezza di intendimenti tecnici e ideali più o meno con buon successo esplicati, l'avvenire riserbato alla pittura storica in Piemonte.

Il Giuliano esordiva, e di lui dirò imbattendomi nelle opere della maturità del suo fortissimo ingegno; il Marabotti Francesco di Alessandria traccheggiava nella pittura sacra e biblica, non senza qualche buona affermazione. Snodato, ardito, pronto e significativo nell'esprimere una

C. Sereno.

tendenza a fare del nuovo era Costantino Sereno di Casale.

Nel 1844 aveva esposto un *San Giovanni ad Erode*, nel 1845 il *Conte Ugolino*, e una *Maddalena*. In quell'esordire

mostrava già i difetti e le virtù della sua carriera artistica. Egli aveva infatti un ingegno feracissimo, e disponeva di tutto l'entusiasmo che favorisce a far bene. Sacrificò anche lui al romanticismo della pittura letteraria, alla moralità istruttiva dei soggetti, in alcuni dei quali emerge il sentimentalismo delle virtù domestiche e casalinghe. Da ciò la

COSTANTINO SERENO.

smania di voler dir troppo moralizzando col pennello, e il suo ingolfarsi nel complicato significato del quadro, che finisce col non lasciar leggere il soggetto. Sereno, benchè ambisse a distinguersi nel colore, non ne aveva punto il sentimento, e così che spesso abusò alquanto anche della facilità del pennello, che aveva prontissimo ed obbediente al calore della fantasia.

Fece, infine, nel quadro ad olio di cavalletto, quanto più gli riuscì, della pittura di ispirazione romantica letteraria, e di tecnica decorativa. E fece così perchè egli era

nato per la decorazione, e non riesciva eliminare che relativamente nell'elaborazione ideale e pittorica del quadro, la sua impazienza per la meditazione e per la sobrietà dell'ideare e dipingere.

Gli fu però offerto il campo a spassionarsi in un'arte a cui meglio corrispondevano le sue naturali attitudini. Della sua mano rimangono, fra gli altri, i dipinti del palazzo Carignano, delle chiese di Santa Barbara e S. Tomaso (1).

In quelle opere Sereno trasmise le più serie qualità del suo ingegno, che fu robusto e ardito ad un tempo.

Alla fine, seguendo l'impulso della sua natura, trovò una altra via per illustrare il suo nome nella storia dell' arte piemontese. Quella fu l'ultima evoluzione della sua operosità, ed è forse la più efficace a metterne in rilievo il merito. Il gusto decorativo gli fu ottimo ausiliare artistico, quando decise darsi alla pittura sul vetro, che di quella qualità si avvantaggia moltissimo. In quell'industria eminentemente artistica, diventò in breve eccellente, e all'Esposizione Nazionale del 1884 ne diede un bellissimo saggio, riproducendo, per la cappella del castello medioevale, una vetrata del XV secolo il cui originale si trova nel nostro Museo Civico. Sono uscite dal suo laboratorio anche le vetrate dipinte della chiesa di Maria Ausiliatrice, e le due del Duomo di Pinerolo. L'arte, i meritati trionfi, la stima e l'amicizia dei buoni e intelligenti, gli furono di conforto a sciagure grandissime; nonostante le quali egli conservò la

---

(1) Oltre le opere nominate espose nel 1848, *Monna Ghita presenta il figlio alla Signoria di Firenze — Un ritratto.* — 1853, *La fanciulla degli Amedei — Ciniro e Mirra.* — 1854, *I martiri sotto Domiziano.* — 1855, *Ginevra degli Arcieri.* — 1856, *Più quadri storici.* — 1858, *Edmengarda — Romanzo pernicioso.* — 1859, *Francesco Gonzaga sorprende la moglie con Scandiano.* — 1864, *Il parroco del villaggio* da noi qui riprodotto. — 1865, *Gli ultimi ricordi di una madre.* — 1867, *Bartolo e Rosina.* — 1868, *Una madre accorta.* — 1873, *Paolo e Francesca.* — 1876, *L'acquasanta.* — 1880, *La monacanda — Ritratto.* — Sereno dipinse anche i *freschi* della chiesa di Limone — la chiesa di Cumiana — la volta del teatro *Scribe* — il sipario del teatro *Alfieri.*

Costantino Sereno — *Il parroco del villaggio* (263).

giovialità e vivacità di spirito, che rendeva piacevole e ricercata la sua conversazione.

Cessava di vivere nel gennaio del corrente anno in età di 64 anni.

C. SILVESTRI

Carlo Silvestri nacque il 4 novembre 1821 ad Abbiategrasso, provincia di Milano. Suo padre lo inviò a Milano all'Accademia di Belle Arti; dove non tardò a dimostrare disposizione non comune, e che gli valse largo incoraggiamento di premi.

Le vicende del 1848 lo trovarono in una villa a Vimercate, dipingendo dei ritratti. Non appena seppe dell'insurrezione partì con molti altri alla volta di Milano, e giunse in tempo a prendere parte alla lotta dell'ultima giornata.

Alla ritirata dell'esercito Sardo, giudicando mal sicuro il suo soggiorno a Milano, esulò e venne a stabilirsi a Torino. Le vittorie di Magenta e Solferino, il desiderio di rivedere il suo Duomo lo ritornarono a Milano dopo 12 anni di emigrazione; e vi morì il 29 dicembre 1883.

Quei 12 anni furono il tempo della sua maggiore operosità. Dipinse una grande quantità di ritratti: *Un povero con una ragazzina che chiedono l'elemosina*, gli valsero di essere assai lodato da Massimo d'Azeglio, che, essendo allora ministro, ne fece acquisto.

Nella parrochiale di Pollone (Biellese) esiste una grande pala d'altare opera sua, più diversi ritratti. Pastoris e Delleani lo ebbero a maestro nel loro esordire.

Fu di carattere franco e leale, ciò che gli valse profonda amicizia e antipatie. Ma sull'onestà sua, sul suo cuore grande, nessuno potè mettere dubbio.

La sua pittura stimata dagli artisti per una fattura coscienziosa e larga, facile; il colorito dei suoi quadri per i tempi che correvano, robusto, poco incontrò nel pubblico, a cui il levigato e l'eleganza di fatture meno pure, ma più leziose, avean guasto il gusto.

Come abbiamo veduto, le liete sorti del paesaggio in meno di un decennio sono decise. Il gran ritorno al vero iniziato da Massimo d'Azeglio, compiuto da Piacenza e dal cenacolo dei paesisti piemontesi a lui contemporanei, dà già i suoi magnifici risultati. Il pubblico, la critica, sono già convinti dalle stesse vive emozioni provate dinanzi a quelle prime sincere interpretrazioni della natura; vi s'interessano, vi pigliano gusto e sentono bisogno di essere condotti innanzi per quella via, di cui presentono la gloriosa meta dopo averne pregustate le delizie nelle incerte e timide indicazioni dategli dalle opere dei pochi animosi che s'erano messi alla testa del movimento. È tutto un orizzonte vastissimo, ancora nebbioso, in cui i profili delle cose hanno un'impronta incerta, fantastica; ma la febbre di vederci dentro, dopo una bella levata di sole, che spazzi via quei vapori, assale tutti: artisti, pubblico, critica. — Tutti non lo confessano, hanno quasi paura di quella nuova fede estetica che accenna sconvolgere le abitudini degli occhi e dell'anima; ma tutti ne subiscono il fascino irresistibile, e dispongono la mente a comprenderne il mistero, il significato, a leggerne la trascrizione sulle opere che si raccolgono nelle pubbliche esposizioni per proclamarne o prepararne il trionfo.

Allora, spontanea, per la fatale logica ch'è nel movimento ritmico delle idee e dei sentimenti, sorge nell'animo degli artisti prima, in quello dei critici e del pubblico dopo, una domanda — Dal momento che l'arte del paesaggio in Piemonte, appena ha toccato all'incanto del vero produce quei brillanti risultati, perchè quella grand'arte, che viene predicata come il *non plus ultra* del genio della pittura, non potrebbe fare il medesimo? — Gli eroi del medio evo, benchè visti attraverso la fantasia dei poeti e dei romanzieri, erano interessantissimi individui; tanto più che in qualche modo servivano a diffondere nel pubblico la dignità della storia nazionale; ma nasceva il dubbio che fosse necessario riprodurne l'effigie sulle indicazioni delle accademiche attitudini del manichino.

Si capisce, gli eroi in marsina e in giacchetta, che passeggiavano i portici, ci avevano l'aria un po' bonaria per poter servire di modello alla resurrezione pittorica degli eroi del medio evo e del rinascimento, e ci voleva del coraggio a mettere sulle spalle di quella gente, zimarroni, mantelli, rocchetti, a instivalarli fino al ginocchio, a far loro sopportare il peso delle armature.

Eppure la via di sbarazzarsi del continuo impiego del manichino la ci doveva essere; tant'è vero che in Francia l'avevano già trovata, poichè, dopo essersi sbizzarriti nel dipingere delle stoffe, a braveggiare col pennello sui contrasti del colore e sulla superficialità eroica del costume, s'erano dati a dipingere degli uomini; degli uomini che si muovevano, respiravano, vivevano.

I termini del problema estetico venivano così posti con precisione? La generazione, che allora principiava a invecchiare, aveva già esaurito il proprio mandato, col semplificare e rendere possibile la presentazione esplicita di quel problema.

Al tempo e ai giovani artisti toccava risolverlo; e, come vedremo, l'uno e gli altri furono galantuomini.

Ma non vi è impulso che nel propagarsi non perda d'intensità e non finisca coll'esaurirsi nell'attrito. — Il vero che trionfava nel paesaggio, che scoraggiva il sentimento decorativo della pittura storica, indirizzandola a interpretare con maggiore sincerità di mezzi e di idee la vita e il costume; il vero che principiava ad elevare a dignità d'arte commovente, interessante, discussa e accettata nei suoi fini sociali ed estetici la *pittura di genere*, in quel primo slancio del suo apostolato non ebbe energia sufficiente a penetrare e sconvolgere profondamente l'ideale estetico della scoltura. — La sua voce si fece sentire, e vi fu chi ne meditò l'insegnamento; ma presto tutto ricadde nel comodo quietismo delle consuetudini, in attesa d'un più rigoroso invito, d'un esempio, che non tardarono a giungere.

D'altra parte, se aveva bastato il riflesso dell'ideale di Canova e della sua scuola a rendere la pittura — che ne aveva accettate le dottrine — tanto resistente a un cambiamento d'indirizzo, a un rinnovamento della tecnica, del sentimento e del pensiero; era logico che la scoltura, che derivava direttamente da quelle dottrine, incarnandone la resistenza e la decadenza, non rispondesse con prontezza all'invito, per darsi alla faticosa ricerca di un nuovo ideale, d'uno stile meglio corrispondente alle idee e ai sentimenti dominanti.

Il passo evolutivo, che avrebbe dovuto fare la scoltura per trasfondere nella propria opera il sentimento dell'arte moderna, era più breve; ma appunto perciò era più difficile decidersi a farlo.

Negli scultori d'allora v'era anzitutto la persuasione di essere nel vero e col vero, di cui tutti si dovevano giovare per mettere in piedi una statua.

E infatti, a prima udita, dovevano strabiliare nel sentirsi richiamare al vero, alla vita, coloro che non facevano che studiare e riprodurre il nudo, e avevano consumato occhi e scalpelli a interpretarne la modellazione.

Che cosa di più vero, per uno scultore, di un corpo umano vivente e palpitante, con tutti i suoi accenti plastici indicati dai muscoli messi in azione nella posa??

C'era da ridere in faccia agli innovatori! Che cosa domandavano di più o di meno alla scoltura per giustificarla nella modernità e non più imputarla di convenzionalismo?? La risposta sarebbe stata facile, se il terreno, come avvenne più tardi, fosse stato disposto ad accoglierla.

Il qualcosa di meno, che gl' innovatori domandavano alla scoltura, era la *posa accademica;* di più chiedevano la vita come la si trova nell'attività fisica dell'uomo, quando non lo si obbliga a ratrappire per delle ore sulla predella in attitudine di dio o semidio dell'Olimpo o di eroe della storia.

Nell' ordine puramente ideale, come fondamento delle nuove dottrine, si domandava ancora meno: Di dare, cioè, una logica amplificazione ai principî estetici della scuola;

e invece di copiare male e imitare peggio le statue della bell'epoca greca, farne delle altre con le dottrine che avevano servito di guida e d'impulso agli autori dei bassorilievi di Arsos, del frontone di Egina e del Partenone; a Kanacos, a Myrone, a Fidia, a Parionias, ad Alcamene, a Policleto, a Prassitele, a tutti infine i genii della scoltura greca. — La modernità domandava agli scultori di sincerarsi sulla ispirazione che aveva diretta la produzione di tutti quegl' inimitabili artefici, di veder se non era giunto il momento di fare dei nuovi capolavori col medesimo sistema. — Le si chiedeva infine, che invece d'imitare delle statue, s'imitassero dei corpi viventi in azione; come avevano fatto i grandi artefici di Grecia, di Roma, del risorgimento, di tutte le grandi epoche della storia dell'arte.

Questo si domandava alla scoltura piemontese tra il 40 e il 48; nè parmi fosse un esigere molto, quando si pensi che l'ambito d'ideale e tecnico di quell'arte era già stato irradiato dalla grande luce dell'ingegno di Marocchetti; mentre Lorenzo Bartolini aveva già trasfuso tanto alito di vita nella creta, e inculcata la disciplina del vero fino a proporre per tema ai suoi scolari: l'*Esopo che medita le sue favole*; — quando Duprè (1) s'era affermato con l'Abele; quando la fastidiosa e insignificante rigidezza dello stile neoclassico era già stata disarticolata nelle statue dei francesi Rolland, David d'Angers, specialmente nella figura del generale *Gouvin Saint-Cyre,* di quest'ultimo; quando infine le fonti d'ispirazione della scoltura toccavano a tutte le epoche della storia, a tutte le forme della vita.

Lo stesso Canova, sulla cui grandissima autorità si volevano respingere le nuove dottrine, contàva delle opere

---

(1) Giovanni Duprè, di Siena, autore del nostro monumento a *Camillo Cavour*. Il modello dell'*Abele* venne esposto a Firenze all'Esposizione dell'Accademia nel 1842. Quella statua era così perfetta che gli invidi accusarono l'autore di averla gettata sul vero. L'*Abele* fu tradotto in marmo, molto dopo, per commissione della granduchessa Maria Nicolaiewna di Russia, e riprodotto in bronzo per il granduca di Sassonia.

magistrali che negavano il convenzionalismo dello stile *idealista;* nei suoi ritratti era stato un verista operoso e convinto, dimenticando per il suo modello tutti gli dêi e gli eroi dell'antichità.

Quale fra gli scultori dell'epoca rispose fra noi a quella dimanda?

Con ampiezza e sicurezza nessuno; in qualche proposizione meno importante o sottintesa, qualcheduno.

Il solo vero e grande artista piemontese che rappresenti il movimento della scoltura, e ne determini l'evoluzione dal vecchio e nuovo stile, conciliando la scelta della forma con l'espressiva efficacia del movimento, ispirato al vero, è Carlo Marocchetti.

CARLO MAROCCHETTI.

Egli fu tra i primi in Italia a dare alle sue statue una vera esistenza fisica, e sentire che non basta averci il compasso negli occhi per fare della buona scultura. — Alle proporzioni basta un geometra, per la vita ci vuole un artista.

Non ebbe l'ardimento e la profondità delle convinzioni di Lorenzo Bartolini, vera tempra di lottatore, che attaccò l'idealismo di fronte e lo ridusse a rendersi ai nuovi ideali a furia di costanza e di capolavori; ma anch'egli si ribellò al predominio di una dottrina estetica esaurita e indicò ai suoi contemporanei, coll'esempio d'opere magistrali, quale era la via migliore per rendere con la creta ciò che Bartolini chiamava: l'*originalità della natura.*

A contrastare agli effetti perniciosi del vecchio stile Marocchetti disponeva, sopratutto, d'una grande qualità naturale, una di quelle facoltà che non s'insegnano: egli sentiva la poesia del movimento, era sensibilissimo al ritmo della forma, che interpretò sovente con accento decorativo.

Circa al significato estetico della forma, i suoi contemporanei della scuola di Roma, non erano stati che rimatori; egli fu un poeta.

Per lui la forma non è soltanto l'armonica disposizione di linee; è, invece, lo sviluppo plastico dell'azione. Nelle

sue statue c'è l'armonia della vita, mentre in quelle degli altri non vi sono che proporzioni geometriche.

Ad agguerrire il grandissimo ingegno egli ebbe propizia la fortuna.

La prima educazione artistica ricevuta in Francia gli permise di seguire la propria natura e a darsi poco pensiero della tirannide dei precetti della scuola dominante. Studiò anche lui a Roma intorno al 1822; ma con indipendenza, senza asservire il proprio ingegno, che gli esempi dei grandi maestri italiani ritemprarono, non modificandone l'impronta individuale.

Marocchetti è fra coloro, che con Teodoro Valerio e Devers, sostennero con opere magistrali all'estero la gloria del genio dell'arte italiana, quando era più dimenticata. Il suo nome è rappresentato a Londra, a Parigi come a Torino.

Nacque in questa città da Vincenzo e Carolina dell'Isola, il giorno 14 gennaio del 1805 (24 nevoso dell' anno XIII). È inutile dire che fin da bambino diede manifesti segni della sua vocazione per l'arte. L'agiatezza della famiglia lo mise in grado di studiare per tempo, non trovando nei genitori viva opposizione alle sue inclinazioni artistiche. In Francia ebbe fortunata occasione di trovarsi presente ai primi trionfi della pittura e della scoltura moderna, dovuti a coloro che principiavano ad accettare le condizioni del vero, a non più tradurre la vita attraverso le dottrine dell'arte greco-romana.

La prima opera che uscì dalle sue mani prova quanto egli era disposto a far di suo capo, ad abbandonare l'Olimpo, per le calide ispirazioni del vero — *Un fanciullo che scherza con un cane*, è la sintesi embrionale della poesia del movimento, con cui avrebbe dato impronta ai futuri capolavori. — La stessa scelta del soggetto, che importa l'elegante attività muscolare dell'uomo e della bestia, indica con precisione il tipo estetico preferito dall'ingegno del Marocchetti.

Da quel primo saggio in poi Marocchetti va avanti per la via scelta francamente, senza mai volgersi indietro od arrestarsi, come uomo affrettato a dare completo svolgimento pratico al suo genio.

Carlo Marocchetti.

Lo troviamo continuamente presente, con la fama delle opere, in Italia, in Francia, in Inghilterra; e in ciascuna di quelle città lavora impressionando il pubblico, eguagliando e vincendo emuli formidabili.

Alla patria regala il più bello ed espressivo monumento equestre che l'adorni. Oggi stesso, dopo cinqùant' anni di operosità artistica, la statua equestre di Emanuele Filiberto rimane il migliore esempio della scoltura monumentale di Torino. Quel monumento per giudizio di coloro ch'ebbero la fortuna di vedere tutte le opere di Marocchetti, è il suo capolavoro.

Al Marocchetti la Francia domandò un progetto per il monumento a Napoleone I, riconoscendo in lui uno dei

pochi artisti capaci a perpetuare nel marmo e nel bronzo la memoria dell'Imperatore.

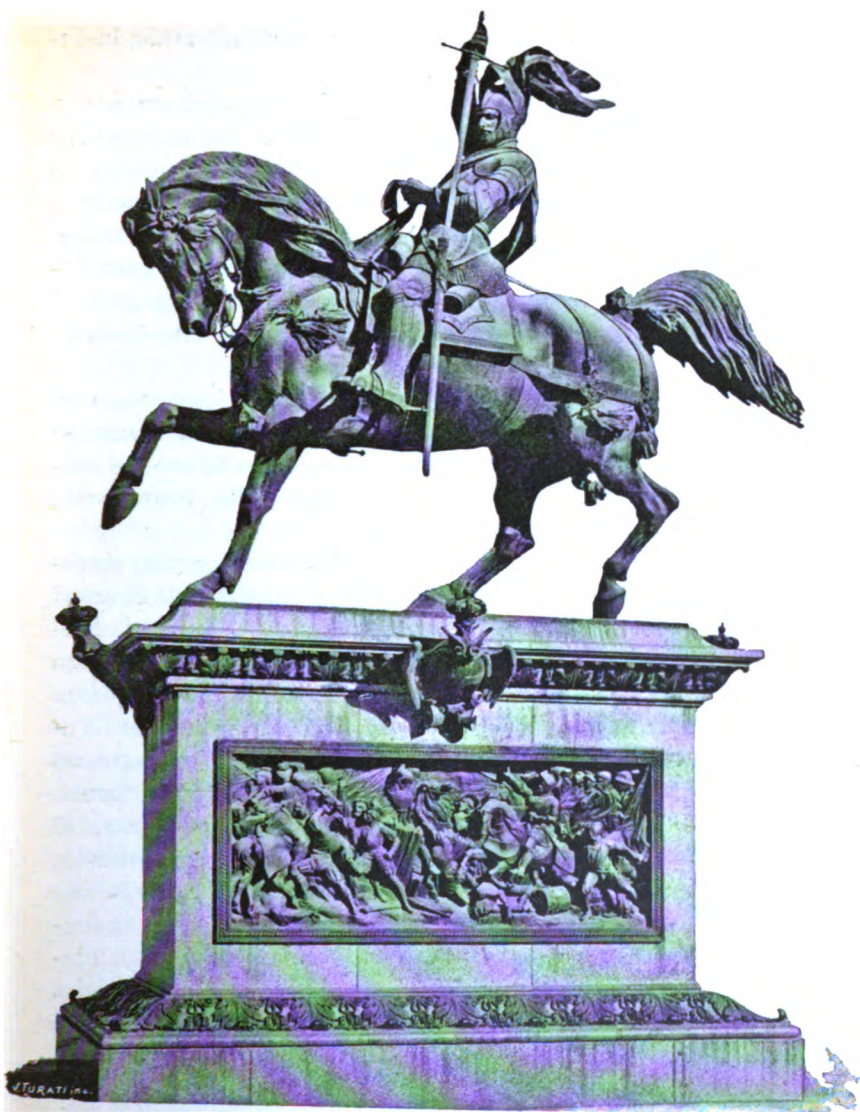
Molte ragioni e cause concorsero ad impedire al Marocchetti di eseguire il suo bozzetto; il quale, ad onor del vero, non sosteneva il paragone con le sue opere migliori. In Francia, però, il suo scalpello lasciò impronta gloriosissima, e unì il suo nome a quello dell'imperatore nel sepolcro degl'Invalidi. Sono opere sue un bassorilievo dell'arco dell'*Étoile;* l'*Assunta*, scolpita per l'altare maggiore della chiesa della Maddalena; la tomba di *Bellini* nel cimitero Père La-Chaise; tre *statue equestri* pel Duca d'Orléans, una delle quali si trova a Versailles, dove fu trasportata dal cortile del Louvre, in cui trovavasi nel 1844. In Francia fece la statua di *La Tour d'Auvergne* per la città di Carhain, un *San Michele* per la cappella di Champmoteux e molte altre opere minori.

In Inghilterra non fu meno geniale, fecondo ed operoso. La famosa statua del principe indiano *Jamsetjee Jey-boy*, di cui fece delle splendide riproduzioni in bronzo, basta a giustificare la gloria e la protezione che gli accordarono gl'inglesi.

Egli fu uno dei due italiani premiati al secondo concorso pel monumento *a Wellington*, e senza l'arbitraria decisione del Ministero, che scelse « *senza nemmeno basarsi sul merito del progetto* » (1) il bozzetto dello scultore *Stewens*, il Marocchetti era già preventivamente designato all'esecuzione di quell'opera.

Il nostro scultore s'era recato in Inghilterra al seguito della famiglia di Luigi Filippo. L'influenza del suo illustre protettore, che d'altra parte era altamente onorato dal genio del suo protetto, lo slanciò nel gran mondo dell'arte, del quale in breve si conquistò la stima. I mecenati più generosi di quel paese gli diedero commissioni, ond'ebbe comodo di dimostrarsi robustissimo in tutt'i generi di scoltura.

---

(1) *Gazzette des Beaux-Arts* 1857, p. 244.

CARLO MAROCCHETTI — *Monumento al Duca Emanuele Filiberto in Torino.*

Vi trattò con pari successo la scoltura monumentale, la decorativa, il genere, il ritratto.

Il monumento a *Riccardo Cuor di leone*, che ora sorge dinanzi al palazzo di Westminster; una *statua equestre* della Regina Vittoria, per la città di Glascow, la statua di *lord Cyld,* il mausoleo della *principessa Elisabetta*, quello a *Commpore*, l'obelisco ai *Caduti di Crimea;* molte statue, fra le quali una *Saffo*, un *Amore*, e un numero grandissimo di busti, sono le opere che dicono quanto ingegno ed operosità spese il Marocchetti per stabilire la sua fama di grandissimo artista al di là della Manica.

Di che robustissima tempra fosse quell' ingegno, con quanta sincerità egli trasfondesse nell' opera sua l'accento del vero, lo dicono a noi torinesi le quattro figure dei soldati che rilevano, salvano e perpetuano nella grand' arte, il monumento a re Carlo Alberto.

Contemporanei del Marocchetti, durante il primo risveglio della scoltura in Piemonte dopo il Bogliani, il Bruneri e il Gaggini e il Palagi, furono: Giovanni Albertoni, Pierotti Giuseppe, Dini Giuseppe, Silvestro Simonetta, Artero Antonio, Giuseppe Antonini, Butti. Ed era appunto a questa schiera di artefici che si domandava costantemente d'uscire dai confini del vecchio ideale e ricondurre l'arte ad una più ampia interpretazione della poesia della forma. Non tutti rimasero indifferenti all' appello generoso, al grande esempio dato dall'autore dell' Emanuele Filiberto; ma niuno ebbe il genio, con che più tardi il Vela e la sua scuola riuscirono ad elevare la scoltura piemontese al sentimento della vita e del vero. Dall' Albertoni in poi, ciascuno di quegli artefici diede prova d'ingegno e di squisita sensibilità plastica; tanto che le loro opere dicono che sotto un migliore e più vigoroso impulso, essi avrebbero avuto la mano e l'intelletto pronto a continuare le tradizioni di una buona scuola.

Bogliani e Bruneri erano usciti dall'Accademia e rimasero fedeli all'insegnamento ricevuto. La fama che acqui-

starono è giustificata da alcune loro opere, modellate con una certa intelligenza della forma, e dalla palese coscienza con cui cercavano di esprimere il loro ideale, il quale consisteva più nella correzione del disegno, che nella interpretazione d'un movimento. L'insieme della loro opera rispecchia però il grado di venerazione ch'essi avevano per la scuola di Roma, dai sistemi della quale sentirono di rado il desiderio di allontanarsi.

Il pubblico meritamente li favorì, perchè, per qualche tempo, essi furono soli a mantenere vivo fra noi l'entusiasmo per l'arte dello scalpello, che trattarono con diligenza degna di encomio.

G. BOGLIANI.

Giuseppe Bogliani riuscì nel ritratto più vitale ed espressivo che nelle sue opere maggiori, delle quali si può leggere lo stile e l'ispirazione, nei numerosi monumenti ch'egli ha eseguito per il nostro camposanto (1). L'accademico convinto, scrupoloso osservatore dei principii estetici della scuola canoviana, è presente nella posa delle figure, nella ricercatezza dell'armonia geometrica della composizione, nella regola grammaticale di trarre partito delle pieghe, nella stessa fattura dello scalpello.

Il manierismo in alcuna di quelle opere ha quasi un'impronta puerile, e non pare della mano che riuscì a farsi energica ed espressiva lavorando sotto l'impulso di una sincera ispirazione.

Certo non pare la mano che eseguì il ritratto del re Carlo Alberto, e il busto del pontefice Pio IX, dal vero.

(1) Il monumento *Lacroix* — quello a *Spirito A Yuva* — Le statue della *Fede, Speranza, Carità* del sepolcro Fernando di Barolo — Il monumento alla madre dell'attrice *Carlotta Marchionni* — *L'Angelo* della nicchia della *famiglia Mattirolo* — Il monumento della *famiglia Castelli Rochstol* — Il monumento della *famiglia Biscarra* — Il monumento alla madre dello stesso scultore.

Fra le opere esposte dal Bogliani alla Promotrice ricordiamo: 1843, Ritratto del *re Carlo Alberto* — *Amore e Psiche*. — 1845, Alcuni busti in gesso e terracotta. — 1847, Il busto di *Pio IX* dal vero.

Bogliani è anche l'autore della statua di *M. V. della Consolata* della chiesa omonima.

Dicesi che Bogliani si facesse piacere e vanto a resistere agli innovatori; ma la diceria tradizionale è smentita dall'opera che gli è uscita dal cuore per manifestare il più alto dei sentimenti: l'affetto e la pietà figliale. In quell'opera egli raffigurò se stesso, in atto di appendere una corona alla tomba della madre. La grande commozione dell'artista, interprete del figlio, non gli lasciò tempo a tarpare la fantasia, che, involontariamente forse, lo spinse al di là dei confini accademici, così da farlo riuscire espressivo e vigoroso, come non lo fu mai. Nelle opere d'invenzione s'attenne all'imitazione del Canova, del cui stile l'*Amore e Psiche*, è un riflesso, meno nell'impronta della *grazia*, ch'era il segreto del grande artista. Gl'imitatori di Canova riuscirono soltanto ad essere aggraziati; e questa è cosa di molto diversa.

All' epoca della fondazione della Società Promotrice, Bogliani era già avanti nella carriera ed occupava il posto di professore aggiunto alla scuola di scoltura dell' Accademia, sotto il professore Gaggini.

A. BRUNERI. Anche Bruneri Angelo nel 1842 aveva conquistato il suo posto e produceva alacremente per mantenersi tra i migliori.

Le opere ch'egli espone in quel medesimo anno alla Promotrice lo dimostrano meno ligio del suo compagno di studi alle dottrine idealiste. Quei suoi lavori provengono da un' ispirazione più diretta, ed hanno un alito della modernità del senso letterario allora di moda. *La Lucia del Manzoni*, non poteva essere pensata e sentita attraverso la visione del mondo greco-romano, e per sceglierla a soggetto d'una statua conveniva avere una certa indipendenza di spirito e di vedute artistiche.

Il Bruneri fu anch'esso tra gli scultori che in quel tempo lavorarono di più per la necropoli torinese. Questo prova la celebrità da lui acquistata, e il gusto dominante nel suo pubblico.

Lo scalpello del Bruneri non raggiunse però mai il vero capolavoro. Nella sua produzione vi sono soltanto opere

degne di osservazione, che indicano la prontezza d'ingegno e la pratica del loro autore. Fra le più significative, in quell'ordine di merito, sono notabili il monumento al *Canonico Cottolengo* e il monumento sepolcrale della marchesa del *Carretto di Monforte* (1).

Fra i molti busti eseguiti dal Bruneri si ricordano nell'arte quello del *Cardinale Consalvi* e quello della signora *Romani-Branca*, moglie del poeta Felice Romani.

Gaggini, Bogliani, Bruneri, con più o meno fedeltà alla consegna, si danno il cambio per mantenere inviolato il santuario della scuola: il pubblico riconosce la loro autorità, la critica ne canta le laudi, e sembra che fuori della chiesa in cui pontificano non vi sia salvamento per la scoltura. Ma intanto passa e fa proseliti l'eresia di Bartolini, e n'esce un catecumeno, che da solo basta a provare che, anche in quei tempi, avevano ragione gli scomunicati della chiesa artistica stabilita. Butti, il meno noto fuori del mondo dell'arte, il meno in voga ai suoi tempi, aveva più ingegno di tutti i suoi emuli, e dalle sue mani uscirono le sole opere che veramente sostengono la gloria degli scalpelli piemontesi di quei tempi. Ma Butti fu un *realista;* e con quel difetto è già molto l'abbiano lasciato affermarsi, e gettare la sfida d'un lavoro magistrale all'imperante idealismo.

BUTTI.

I tre monumenti da lui eseguiti per il camposanto (2) rappresentano tutta la sua grande individualità estetica;

(1) Oltre al monumento della *marchesa di Monforte*, per la nostra necropoli fece anche il sarcofago del marchese *Bernè*, il busto e gli angioli del sepolcro della contessa *Ceresa Bonvillaret*, il monumento di *G. Galinotto*, il busto di *Carlo Boucheron*, un sarcofago con busto ed angiolo in memoria di *Cecilia Campogrande Stella*.

Alla Promotrice espose: 1842, *La Lucia del Manzoni* — Busto di *Boucheron* — Busto di *Diodata Saluzzo* — Busto del *Cardinale Consalvi*. — 1843, *Ganimede* — *La Poesia*. — 1844, *Primo pensiero d'amore* — *La gioventù* (bassorilievo) — *Cane inglese* (terracotta). — 1846, Bozzetto del monumento a *Cristoforo Colombo*. — 1850, Busto di *Gioberti* — *Lucia*. — 1851, Due busti in marmo. — 1852, Abbozzo del monumento *a Siccardi*. — 1853, *Gioberti*.

(2) Il sepolcro della *famiglia Giani* — La donna piangente e l'angelo pel sepolcro della *famiglia Deziani* — Il monumento al calzolaio *Giovanni Battista Marchino*.

che si può dire grandissima, quando si voglia tener conto dei tempi in cui si svolgeva.

In Butti il realismo non è un partito preso, una dottrina, è il bisogno irresistibile di rendere il proprio modo di sentire, qualunque sieno le condizioni del soggetto che egli tratta. Tant'è vero che nel bassorilievo del sepolcro della famiglia Giani, egli ha saputo essere quasi mistico nella composizione ed espressione del motivo; mentre nel monumento al Marchino scrisse nel marmo una pagina, che oggi si chiamerebbe zoliana. Egli è che Butti s' abbandonava, senza contrasto, all'ispirazione, e lasciava fuori dell' uscio dello studio tutte le teorie e i pregiudizi che avrebbero potuto raffreddare l' entusiasmo della fantasia. Fu realista, come lo furono tutti i grandi dai greci in poi.

La dottrina verista venne poi; allora non vi era che l' intuizione d' un fortissimo ingegno, che fosse capace a procacciarne il trionfo in un' opera d'arte.

Rappresentare l'agonia, l'agonia d'un vecchio, tal quale la si può studiare negli ospedali, in tutto l'orrore delle contrazioni dello spasimo dei muscoli; interessare e farsi ammirare in un soggetto quasi repugnante, fare della scoltura con un corpo affranto dagli anni, che si dibatte nelle unghie della morte; far tutto ciò mentre il culto delle grazie di Canova è in fiore, è impresa che ha del prodigioso. Eppure il Butti la condusse a buon fine, obbedendo a quello che gli diceva l'ingegno, senza darsi pensiero se quanto faceva era nelle buone regole dell'arte e nel gusto del pubblico. L'*Angelo della morte che chiama a sè il Marchino agonizzante* è una pagina d'arte così significativa, così espressivo il talento del suo autore, che al biografo cade la penna di mano, persuaso non si possa con maggiore efficacia illustrarne la vita e l'operosità geniale (1).

(1) Altro saggio del grandissimo ingegno del Butti, trovasi nel Castello di Stupinigi, dove sono due colossali gruppi in plastica rappresentanti due episodi della *Divina Commedia*. Erano destinati al marmo dalla munificenza del re Carlo Alberto.

Più agili di fantasia, meno costanti nell'applicazione delle discipline accademiche furono nella pratica dell'arte gli scultori Dini, Simonetta, Albertoni e Pierotti. Essi ebbero campo di darsi più esatta ragione dei mutamenti d'indirizzo compiuti in Francia e di subire il fascino di quanto fecero in Italia, Marocchetti, Bartolini e Duprè. Se togli il Pierotti, non furono però nè veri agitatori nè innovatori dell'arte moderna. Camminarono per la via maestra, scostandosi di poco dalla traccia dei loro predecessori, finchè furono sorpassati dal Vela, che li lasciò sulle poste, quasi smarriti.

SILVESTRO SIMONETTA.

SILVESTRO SIMONETTA.

Il Dini e il Simonetta erano allievi dell'Accademia Albertina del secondo periodo, quando le riforme agli studi davano già migliori prodotti, specialmente nelle scuole di pittura.

Silvestro Simonetta da Cambiasca sentì di buon'ora che allo scalpello non poteva ormai bastare il freddo

rifacimento degli eroi omerici ed olimpici, e cercò sull'esempio dei francesi, una più abbondante fonte d'ispirazione nel sentimento, nella Bibbia e nel romanzo. In quella via raggiunse un certo grado di verità, che, aggiunta alla singolare perizia ch'egli possedeva nel trattare il marmo, costituisce il più sicuro titolo della sua fama di buonissimo artista. Nell'ambiente, in relazione a quanto si faceva allora, egli si distingueva nel rendere con maggiore morbidezza la forma, e nel saper drappeggiare i panni con buon gusto, senza cadere nella rigidezza delle pieghe classiche.

Il più sicuro giudizio sul valore artistico del Simonetta lo diede Vincenzo Vela, che lo accettò per professore aggiunto alla sua scuola di scoltura, e lo stimava come il più degno a surrogarlo nell'insegnamento. Simonetta infatti nei suoi intendimenti, ancora più che nelle opere, si mostrava disposto a seguire il movimento dell'arte e a spingere i giovani a fare del nuovo, a credere nel vero e nelle sue ispirazioni.

Dinanzi ai suoi lavori, anche non dividendo le ragioni estetiche che rappresentano, quando si voglia essere sinceri, si concludeva nel dire: Qui vi è la mano di un bell'artista. — Se peccano di virtuosità, sono almeno concepiti in un ordine d'idee vitali, e della vita trasmettono un senso più significativo che non sia nella superficialità delle proporzioni (1).

G. Dini. Giuseppe Dini usciva dall'Accademia assieme al Simonetta, e gli fu compagno negli studi di perfezionamento a

(1) Delle opere esposte alla Promotrice, oltre molti busti-ritratti nei quali si dimostrò valente, ricordiamo: 1844, *Innocenza e fedeltà*. — 1845, *Agar prima d'abbandonare Ismaele*. — 1846, *La preghiera del mattino*. — 1847, *Erminia*. — 1856, Il monumento sepolcrale al *marchese Arborio di Gattinara*,

Al nostro camposanto eseguì: *Un angelo e bassorilievo* — la statua del *Dolore* della tomba Camossi — la tomba di *Edoardo Agnelli;* è anche autore della statua al *Principe Eugenio* al palazzo Municipale — delle statue di *A. Provana* e *Conte Verde*, scalone del R. Palazzo — delle statue della *Legge* e dell'*Arte* della facciata del palazzo Carignano.

Roma. Vivacissimo di temperamento e d'ingegno, portò nell'arte più la ragione che il sentimento, e non si lasciò sedurre dalle nuove dottrine, facendo quasi una questione di carattere il mantenersi fedele alle tradizioni del Canova e della scuola.

GIUSEPPE DINI.

Robustissimo e quanto mai resistente alla fatica, fu oltremodo operoso e produttivo. I suoi muscoli addestratisi alla caccia, alla scherma, ad ogni specie di esercizio ginnastico, pareva non potessero stancarsi nel maneggiare il mazzuolo e lo scalpello. Al Dini tornava piacevole e facile il modellare il marmo quanto la creta.

Fra i tipi d'artisti vissuti in Torino in questo secolo, la figura del Dini è una delle più originali e simpatiche. Il suo ingegno, l'operosità, le avventure, il suo aspetto, la stessa originalità degli sproloqui che condivano il suo di-

scorso, tutto in lui concorreva a farne una figura interessante, un tipo d'artista *sui generis*.

Un gran barbone che gli fluiva sull'atletico torace, la fierezza dei lineamenti, fortemente indicati, la vivacità dello sguardo, la quadratura delle ampie spalle, la voce sonora, il fare pronto e bizzarro, mettevano in risalto la sua figura di cacciatore, schermitore ed artista. Nè l'aspetto ingannava. Del suo coraggio, della forza e dell'operosità dei muscoli aveva dato ogni specie di prova.

Una delle avventure che entrano nella sua vita d'artista è quella che ebbe a Roma, in seguito alla quale dovette riparare a Torino per sfuggire alle ricerche della polizia pontificia.

Una sera, mentre passeggiava in Trastevere in compagnia degli scultori Simonetta e Stuardi, forse in cerca d'ispirazioni plastiche sulla bellezza dell'eterno femminile romano, s'imbattè in una brigata di popolani avvinazzati, i quali, gelosi delle scorrerie degli artisti in cerca di modelle, li attaccarono armati di pugnali e di bastoni. Il Dini raccolse tutto il suo sangue freddo e in men che non si dica, sbaragliò gli assalitori, proteggendo la ritirata dei suoi amici.

Si dice che in quella giostra, il Dini, afferrato un trasteverino l'abbia gettato in un orto, al di là di un muricciuolo; e che ad un altro, con la stessa bravura, abbia fatto fare un tonfo nel Tevere.

Se nelle opere d'invenzione aderì all'idealismo classico, nei ritratti riuscì a liberarsi da quell'incubo, ed essere espressivo e personale. Ne fece moltissimi, tra i quali parecchi molto lodati concorsero a stabilire la sua fama di valente artista.

Il suo capolavoro è però la statua di Alfieri, del monumento in Asti.

Il grande tragico vi è raffigurato in bella ed espressiva attitudine, con una modellazione sapiente e concettosa, e fa sentire che in quell'opera Dini portò tutto il calore

GIUSEPPE DINI — *Monumento a Vittorio Alfieri in Asti.*

dell'ispirazione e l'energia del suo carattere, che per vivacità non aveva da invidiare nulla all'Alfieri (1).

Fra le opere da lui esposte alla Promotrice piacque moltissimo un busto in marmo, che rappresenta *Il Pensiero.*

Così ne scrisse il critico Armando Benvenuti, nell'album del 1858: « Non è che un busto; pure nel mirarlo attrae « a sè potentemente lo sguardo e la mente: diresti che è « animato, che il marmo si è fatto carne; che quegli occhi « i quali si affissano ora nel cielo, stanno per rivolgersi « a noi pietosamente; che una dolce parola sta per uscire « da quella bocca e manifestarci il pensiero..... »

A parte l'esagerazione dell'elogio, più che incondizionato, quel giudizio prova che le opere del Dini riescirono a commuovere vivamente il pubblico e la critica, col suffragio dei quali egli a buon diritto potè sentirsi soddisfatto del proprio ideale, e spassionare il sentimento della modernità nel solo ritratto.

---

(1) Lo scalpello del Dini fu tra i più fecondi, dopo quello del Canova. Oltre il monumento *Alfieri* in Asti, sono opere sue: il monumento al *generale Brignone*, Bricherasio; quello al *Conte Barbaroux* a Cuneo; quello a *Camillo Cavour* a Novara; il gruppo della *Strage degli Innocenti* del palazzo di Cristallo a Londra; il gruppo del *Diluvio* al palazzo Carignano. Fra statue e busti al Camposanto di Torino, vi sono più di cinquanta opere di sua mano. Alla Promotrice espose: 1845, *La Venere al bagno.* — 1846, *Ritratto — Madonna — Venere.* — 1848, *Episodio del Diluvio universale.* — 1849, *Flora — Un cacciatore — Pio IX* (statuetta in marmo). — 1850, *Una baccante.* — 1851, *Busto in marmo.* — 1852, *Episodio della Strage degli Innocenti — Epaminonda* (gesso) — *Il ritratto del re Vittorio Emanuele II.* — 1853, *Psiche — Amorino — Ritratto del re* — altri ritratti. — 1854, *Arabo ferito — Ritratto del Duca di Genova.* — 1856, *L'amabilità — Il leone di Firenze — La gioventù* — cinque ritratti. — 1857, *Schiavo assalito da un leone.* — 1859, *Il disinganno — Ritratto del Re.* — 1863, *Il ritratto di Cavour.* — 1864, *La Moqueuse — Il ritratto di Plana.* — 1869, *Tre busti in marmo.* — 1870, *La civettuola.* — 1880, *Epaminonda ferito.* — 1887, *Un busto in marmo.* — 1890. *La primavera.* — Dini prese parte al concorso aperto dal Governo inglese per il monumento a *Wellington;* e il suo bozzetto ottenne il plauso degli intelligenti e degli artisti; sono opere sue il monumento al generale *De-Sonnaz*, e la statua del *Duca di Genova,* della facciata del Palazzo Municipale di Torino. L'ultima sua opera è il monumento al *Beato Cottolengo.*

Verso la fine dei suoi giorni, egli fu colpito fieramente dalla sventura, con la perdita del figlio Dario, che gli fu rubato ventenne, mentre aveva dato saggi di seriissima vocazione per l'arte del padre.

La morte colse il Dini improvvisamente (quasi avesse avuto paura d'impegnare una lotta con quella robustissima tempra) mentre lavorava nel di lui studio il giorno 13 maggio del 1890.

Era nato in Novara in settembre del 1820, da Baldassarre Dini legnaiuolo.

GIOVANNI ALBERTONI.

Giovanni Albertoni di Varallo, nato il 28 novembre 1806, appartiene alla generazione artistica del Dini e del Simonetta. Anch'egli principiò a farsi conoscere tra i giovani meglio disposti all'arte, nell'Esposizioni dei due primi trienni della Società Promotrice. I pregi che i più riscontrano nelle sue opere sono la solidità della modellazione e la naturalezza delle mosse e delle attitudini. Gli viene però contrastata la fantasia, per mancanza d'ogni felice ardimento che qualche volta degenera in freddezza.

L'Albertoni dovette la sua iniziazione all'arte oltre che al di lui ingegno, a due istituzioni nobilissime, alle quali è dovuta buona parte dell'incremento dell'arte piemontese, per l'efficacia e positiva protezione che accordavano ai giovani privi di fortuna, chiamati ad illustrarsi nelle belle arti. Fece i primi suoi studi nella Scuola di disegno di Varallo (1)

(1) S'ignora la data della fondazione di questa scuola, ma si sa di certo che fino dal 1778 era molto rinomata, avendo a professore il valsesiano *Rocco Orgiazzi*. A questo succedette nel 1799 il pittore *Giovanni Avondo*, che vi insegnò fino al 1829. Ad esso subentrò l'incisore *Giacomo Geniani*, fondatore della *Società d'incoraggiamento allo studio del disegno*, che tenne il posto fino al 1849, in cui, per breve tempo, insegnò il frescante *Giambattista Lalì*, che nel 1850 fu sostituito dal professore *Carlo Frigiolini* di Varallo, allievo dell'Accademia di Torino. In detta scuola, aperta a chiunque la voglia frequentare, senz' obbligo di pagamento, s'insegna la figura, l'ornato e la prospettiva, e gli elementi di geometria pratica e di architettura. La *Società* fondata dal Geniani ebbe in dono dalla regina Maria Cristina venticinque mila lire per la costruzione dell'edificio della scuola; e dal marchese Tancredi Falletti di Barolo un'annua rendita di lire mille, che servì alla costru-

istituita per assecondare il genio e le tradizioni artistiche della Valsesia, patria di eccellenti pittori e scultori (1).

La seconda istituzione, che venne a sostenere l'Albertoni nei suoi primi passi, fu il celebre collegio Caccia, fondato dal conte Caccia di Novara, nel 1616, aperto a Pavia nel 1719, e traslocato a Torino nel 1820. In quel collegio v'erano quattro pensionarj per imparare i principii del disegno nella R. Accademia di Belle Arti di Torino; tre per il perfezionamento a Roma, dei quali due per la scoltura ed uno per la pittura; nonchè quattro per Milano per i giovani che si davano all'arte dell' incisione.

Sarebbe lungo dire delle grandi benemerenze che quelle istituzioni hanno verso l' arte. Il loro nome rimane nella

---

zione di un laboratorio per la scultura in legno, in cui furono maestri Vittore Ferrioli, Riborsi, il Longhetti, e dopo questi lo scultore cav. Giuseppe Antonini, morto il quale nel 1889 gli succedette suo figlio Leone. — I proventi del laboratorio, a cui affluiscono commissioni importanti da tutte le parti del mondo, sono destinati ad aiutare gli allievi che escono di là per impiantare bottega propria (LUIGI ROCCA — *Arte in Italia*, pag. 9, 1871).

(1) Gaudenzio Ferrari— Antonio e Melchiorre d'Enrico — Giuseppe Mazzola — Bernardino Lanini — Pietro Francesco Mazzucchetti detto il *Morazzone* — Cesare Giulio Luini — Cristoforo Martinolo detto il *Rocca (pittori)*. — Bart. Revello — Carlantonio Tantardini *(scultori)*. — Giov. Tabacchetti — Giacomo Bonprola *(scultori in legno)* e molti altri.

Di Carlo Frigiolini e Zanoli Giovanni, moderni artefici valsesiani, mi è grato dare qui alcuni cenni biografici, gentilmente per questa mia opera compilati dall' egregio vice-presidente della Società Promotrice conte Gioachino Toesca di Castellazzo.

Carlo Frigiolini nacque a Varallo nel 1814 dal notaio Giovanni Battista e da Barbara Arienta e vi morì il 12 luglio 1880. Fu distintissimo disegnatore. Gli furono primi maestri nella scuola di Varallo il pittore Giovanni Avondo, allievo dell'Orgiazzi e del Pechena, morto nel 1829, e del Geniani Giacomo, distinto disegnatore ed incisore in rame, direttore e professore della scuola di disegno in Varallo, morto il 19 agosto 1849. Il Frigiolini si perfezionò negli studi del disegno e della pittura a Torino, Firenze e Roma. Morto il Geniani, gli succedette nell'insegnamento del disegno nella scuola di Varallo, ufficio che tenne lodevolissimamente per oltre trent'anni, così che i numerosi suoi allievi riuscirono tutti abili disegnatori, e parecchi vennero ad acquistarsi fama di egregi maestri. Di lui incise un bel ritratto all'acquaforte il pittore cav. Celestino Gilardi, che fu appunto allievo del Frigiolini.

Zanoli Giovanni di Varallo, pittore che visse in quest'ultimo mezzo secolo; esistono di lui in Varallo ed in altri comuni della Valsesia discreti affreschi. Fu abile disegnatore e ritrattista.

storia fra i fattori della gloria dei migliori artisti della provincia di Novara.

Alla scuola di Varallo l'Albertoni frequentò per due anni il corso di disegno sotto il pittore Giovanni Avondo, Direttore e maestro dell'istituto (1).

Il duro bisogno, alle cui prove resistono soltanto le vere vocazioni, non lo lasciò continuare gli studi e dovette recarsi a Milano a procacciarsi lavoro. Il suo primo impiego lo trovò presso un fabbricante di bilancie.

Laborioso, tranquillo, servizievole, intelligente, si fece amare e stimare dal padrone; dal quale ebbe il permesso di recarsi in alcune ore del giorno alla scuola di disegno. Per l'uomo d'ingegno tutte le vie conducono alla meta, così dal fondere pesi e stadere, impratichitosi del mestiere, passò in una fabbrica di bronzi dorati.

Era anche quello un passo verso l'arte, un allontanarsi dalla brutalità del mestiere.

Rimase due anni in quella fabbrica, acquistando pratica nel cesellare, e ne uscì con un attestato di capacità per iscriversi nell' Accademia di Belle Arti di Milano, alla Scuola degli elementi di figura. Studiò in quell'Accademia fino al 1829, apprendendo la statuaria dal celebre professore Marchesi, che gli riconobbe ingegno degno di ottimo avvenire.

In quello stesso anno 1829 Albertoni entrò nell' Accademia di Torino, al posto di pensionario del collegio Caccia.

(1) Fra gli artisti che illustrarono la scuola di Varallo, e che la diressero, dobbiamo ricordare il cav. prof. Giuseppe Antonini di Rima. Studiò a Varallo, quindi all'Accademia di Brera, sotto lo scultore Sangiorgio. Finiti i corsi aperse studio a Milano. Tutte le sculture che si ammirano nella pia casa di *Nazaret* di quella città sono opera sua, vi spese intorno dieci anni di lavoro. Lavorò pel Duomo e per Santa Maria Segreta di Milano, per Lodi, Como, Lugano, Palestro, Oropa, Nizza. Resosi vacante il posto di direttore del Laboratorio di scultura Bonolo a Varallo vi guadagnò il concorso, e vi rimase maestro amato e ascoltato per 18 anni. Fu membro attivissimo di tutte le Società che concorsero al progresso artistico, civile ed economico della Valsesia. Morì di soli 56 anni, ai primi di novembre del 1889.

Compiuti gli studi si recò al perfezionamento di Roma, dove stabilì la sua dimora artistica, e vi rimase fino al 1848, prendendo parte ai rivolgimenti politici di quei tempi col grado di sottotenente nella guardia civica.

Ritornato in Piemonte, dopo qualche mese di riposo fra i suoi cari, venne ad abitare a Torino. L'ingegno, la dolcezza del costume, tutte infine le qualità che gli avevano procurata la stima dello staderaio, e che a Roma gli avevano guadagnata l'amicizia degli artisti e la protezione dei potenti, servirono all'Albertoni anche a Torino. In breve si cattivò la stima delle famiglie più illustri e più ricche, e fu ammesso alla Corte.

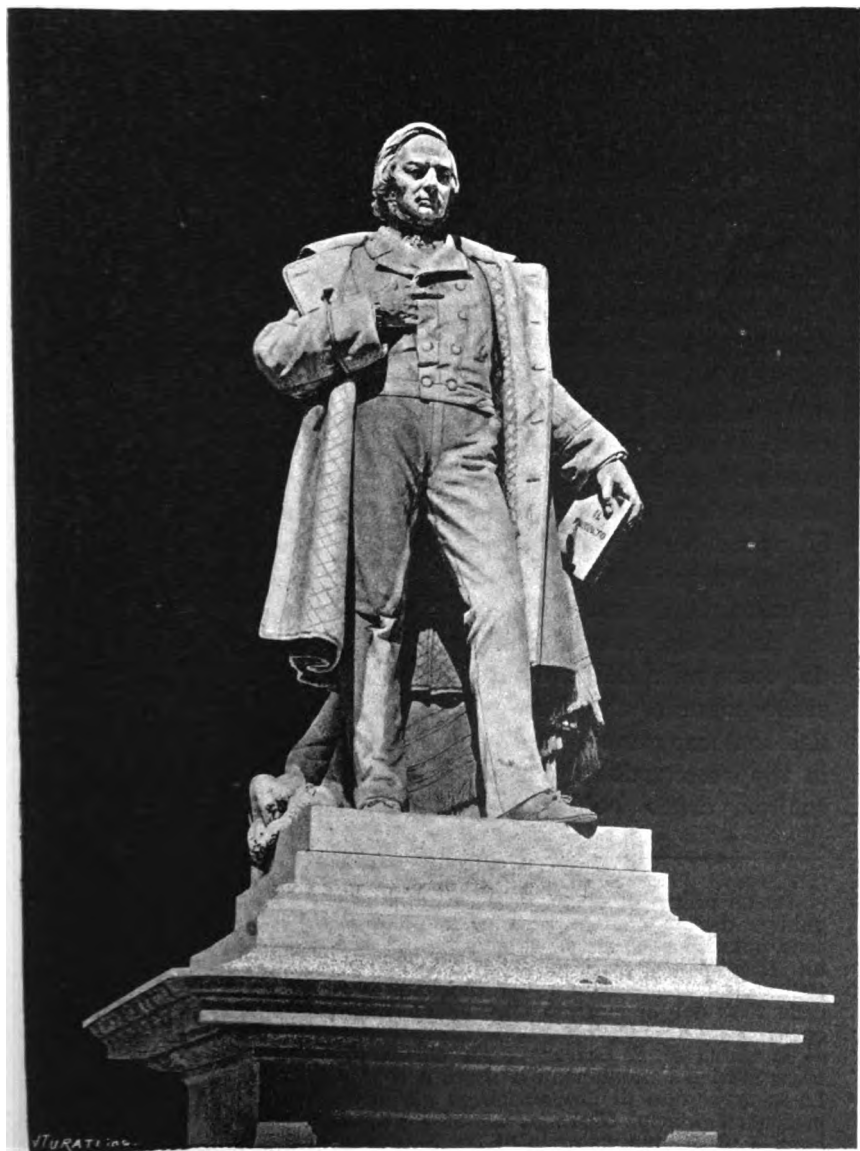
La regina Maria Adelaide gli accordò la sua protezione, gli diede lavoro, compensandolo largamente, dimostrandogli la di lei soddisfazione con ricchissimi doni.

Una delle prime opere importanti eseguite dall'Albertoni in Torino è il monumento a *Pier Luigi Pinelli*. Nel 1857, inaugurandosi la statua del *Generale Bava*, ebbe la croce di cavaliere dell'ordine Mauriziano; e con decreto reale dell'Aprile 1858 veniva creato cavaliere dell'Ordine civile di Savoja.

Le due onorificenze importavano un'annua pensione di 800 lire.

Nello stesso anno Albertoni, recatosi a Parigi, ebbe la fortuna di avvicinare gli artisti e i letterati che frequentavano il geniale cenacolo della principessa Matilde, per la quale ebbe lettere commendatizie.

Nominato membro di molte accademie, in strette relazioni d'amicizia con gli uomini più colti e illustri del suo tempo, ebbe incarichi e cariche in varie istituzioni, e ogni prova di stima dai suoi concittadini. Morì amato e compianto nel novembre del 1887.

La scoltura dell'Albertoni non ha accenti individuali che la rendano superiore a quanto si faceva allora in Torino. Il monumento a *Vincenzo Gioberti* è ciò che lo rappresenta meglio nell'ordine tecnico ed estetico.

Giovanni Albertoni — *Monumento a Vincenzo Gioberti in Torino.*

Accurato e preciso nel modellare, sobrio nella composizione, dignitoso nel sentimento, fece dell'arte non molto elevata, ma severa di ispirazioni e intendimenti (1).

In scoltura, come in pittura, il *ritratto* fu la pietra di paragone della resistenza delle dottrine estetiche, che pongono il vero per punto di partenza dell'ispirazione, in confronto alle aberrazioni della ricerca dello stile ideale.

In un momento in cui tutti gli dêi dell'Olimpo e gli eroi della antichità greco-romana si erano dati convegno alle accademie e negli studi di scoltura, e li ingombravano così da non lasciarvi penetrare creatura vivente, vestita e calzata, come si usa fra i mortali, lo stesso ritratto dovette acconciarsi allo spogliatojo, e rimpolpettarsi sulle effigie dei busti e delle statue uscite dagli scavi di Roma e di Atene. L'impero Napoleonico aveva ristabilito nel mondo il *cesarismo*, e a quella tirannide classica corrispondono il ritratto, il busto, la statua, classici.

Ma la mascherata semi-eroica durò poco, e la questione del costume e del nudo nel ritratto fu risolta dallo stesso senso comune, che dimostra viva ripugnanza per la nudità dei contemporanei; tanto più che, per rendere possibile la rappresentazione plastica ideale dei contemporanei gli scultori erano obbligati a dar loro in prestito il corpo

---

(1) Le principali opere dell'Albertoni sono: le statue e busti eseguiti per dieci monumenti funerari del Camposanto di Torino, tra i quali sono notevoli: una statua grande al vero del prof. *Giovanni Plana* — un *Angelo* del mausoleo delle famiglie Fontana-Soldati-Testa — la statua della *Riconoscenza* del sepolcro di P. L. Pinelli — La statua della *Fede* del monumento Corisanda e Antonietta Grammont. — Altre opere sue sono: il *gruppo di figure* che adorna l'Abazia di Altacomba — la statua di *S. Lazzaro* della chiesa omonima — le statue e i bassorilievi dei monumenti a *Bava*, a *Gioberti*, a *Riberi* in Torino. — La statua-ritratto di *Carlo Alberto* giovinetto — un gruppo che rappresenta i principi *Umberto*, *Amedeo* e *Clotilde che giuocano con un cane* — una statua colossale di *Re Vittorio Emanuele II* — una statua del *Principe Tommaso di Savoia* — i monumenti ai *Marchesi di Barolo* — la statua dell'*Agricoltura* — il monumento al *dott. Cerise* in Aosta; moltissimi busti, monumenti e molte altre opere minori.

dell'*Apollo* del Belvedere o dell'*Apossiomene* di Lisippo; poichè a ritrarli tali e quali gli aveva fatti natura, si correva il rischio di mutare il piedestallo in berlina. Prima però di cedere e tornare al vero, l'idealismo cercò di salvare nel ritratto le sue ragioni estetiche con un mezzo termine: poichè non era possibile la restaurazione del nudo greco-romano, pur di rimanere in quel mondo, avvolsero le figure dei moderni eroi nel *pallio* e nella *clamide*, dando loro un sublime accento di fantasimi evocati dalle streghe romantiche!

El tacon gera peso del buso; e la logica vinse e obbligò chi non volle parer ridicolo, ad accettare le condizioni estetiche del ritratto, che non può essere che una riproduzione del vero artisticamente interpretato.

In Piemonte il ritratto neo-classico non ebbe punto successo, nonostante lo si fosse tentato, specialmente nell'effigiare il re Carlo Alberto in una infelice statua, nella quale il re sembra riprodotto in *camicia*.

L. Cauda

Fra i buoni scultori ritrattisti di quel tempo, oltre i nominati, vi fu Luigi Cauda di Torino, che aveva dato buona tempera agli scalpelli percorrendo con successo i corsi dell'Accademia, recandosi quindi a Parigi a vedere e studiare le opere dei giovani ch'erano alla testa del progresso dell'arte.

Nel 1846 il Cauda espose alla Promotrice *Una testa di donna*, e volle che nel catalogo fosse indicata la genesi estetica dell'opera sua, aggiungendovi al titolo la parola: *dal vero*.

Cauda infatti in tutta la sua opera di ritrattista si mantenne fedele al vero, interpretandolo superficialmente, ma con la semplicità e il garbo dei suoi convincimenti.

L'opera esposta al pubblico, che meglio rappresenta lo scalpello di quell'artista è la statua di *Carlo Alberto*, ch'è nella nicchia a sinistra dei portici del palazzo Municipale. Uno dei ritratti meglio riuscitogli è quello del poeta *Andrea Maffei*, del quale fece un busto in marmo esposto alla Promotrice nel 1856.

A convincere gli artisti ed il pubblico che le fonti d'ispirazione della scultura non sono meno abbondanti e copiose di quelle che servono alla ispirazione dei pittori, esplicavano l'ingegno i fratelli Pierotti, *animalisti.*

I loro gruppi in pietra e terracotta, sono quanto di meglio si eseguì fra noi nel genere in quel tempo.

L'impulso ad allargare il campo d'operosità della scultura, a interpretare con la creta il carattere plastico dell'animale, la sublime poesia dell'istinto, venne dalla Francia — *La tigre che divora un coccodrillo* esposto dal Barye al *Salon* del 1831, mise a rumore il mondo della scultura. — Lenormand, celebre critico, l'aveva dichiarato: *un pezzo pieno di originalità e di foga.* — Gustavo Planche, che dirigeva il movimento delle nuove dottrine nel campo della critica, vi trovò un solo difetto d'esecuzione, e lodò Barye per la sua « maniera d'animare gli animali, di discendere alla loro « intelligenza, di rappresentarli e interpretarli. » Era tale l'importanza estetica dell'opera di Barye, che i professori dell'Accademia, sconcertati da quel trionfo della modernità, presero le loro misure, e d'allora in poi esclusero il grande animalista dal *Salon,* rifiutandogli inesorabilmente le opere.

Quella vendetta allegra aggiunse fuoco all' entusiasmo per la scultura di Barye, e il suo nome andò per l'Europa, e la sua arte trovò in ogni centro artistico seguitatori e imitatori.

Fratelli PIEROTTI.

I fratelli Pierotti furono i piccoli Barye di Torino. — Le loro terre-cotte sono una riduzione a piccola proporzione dell'ideale plastico dell'animalista francese.

Nel 1843 Pierotti Francesco presentò alla Promotrice il modello in cera di un gruppo rappresentante un *Cavallo assalito da una tigre.* — Nel 1845 alla Esposizione della medesima Società tutti e due i fratelli erano bene rappresentati: Francesco con un *Cavallo assalito da un boa,* e un *Elefante con un cervo,* in terra-cotta — Giuseppe, col gruppo in terracotta *Leone e boa che si disputano un cavallo morto.*

L'avv. Luigi Rocca, critico ch'ebbe l'intelletto aperto e sensibile alla modernità artistica dei suoi tempi, parlando di quest'ultimo, e di un grüppo in terra-cotta di Giovanni Dordelli di Genova, nell'*album* della Promotrice scriveva: « A ciascuno la sua specialità. — Questi due operosi gio-« vinetti hanno una tale attitudine ad imitare ogni sorta di « animali, ad aggrupparli in cento forme fantastiche e pur « sempre naturali, che sarebbe impossibile il far meglio ».

Nei gruppi d'animali dei Pierotti, e del loro emulo, manca forse l'intimità poetica della vita della bestia, e abbonda l'accento decorativo, la preoccupazione della linea d'insieme. Però quelle terre-cotte a cui bastano per piedestallo le mensole d'un salotto, per quei tempi, furono un vero ardimento; una felice indicazione della libertà del genio dell'arte.

Sopratutto, servirono a persuadere che si poteva fare dell'arte eccellente anche modellando gingilli, ninnoli e cosuccie decorative.

I Pierotti erano usciti dall'Accademia giovanissimi, e ne avevano apprese le dottrine, palesi in un *Ajace fulminato* scolpito da Giuseppe nel 1847. — Lo stesso Giuseppe nell'anno 1837 riportava all'Accademia il 2° premio della scuola delle pieghe, e il 1° nel nudo in plastica.

E una nuova prova che, per il vero ingegno, il grande maestro è il vero, che la scuola fornisce soltanto l'artificio ad accostarvisi con sicurezza.

G. TAMONE.

Nelle scolture in legno, Giovanni Tamone, valsesiano del paesello di Alpicciola, continuava le magnifiche tradizioni della scuola di Bonzanigo, del cui stile elegante si può dire sia stato un ottimo seguitatore, specialmente nel genere ornamentale (1).

---

(1) Fece sculture nel Palazzo Reale, i cavalli della regia Armeria — le decorazioni degli appartamenti dei castelli di Stupinigi, Racconigi, Agliè. La sua valentia nella figura la dimostrò nel *Crocefisso* della chiesa di S. Gioachino — nella statua della *Madonna del Rosario* di S. Domenico — nell'*Immacolata* della chiesa di S. Michele in Vercelli — nelle statue di *Sant'Anna* e *S. Gioachino* per la Metropolitana di Torino.

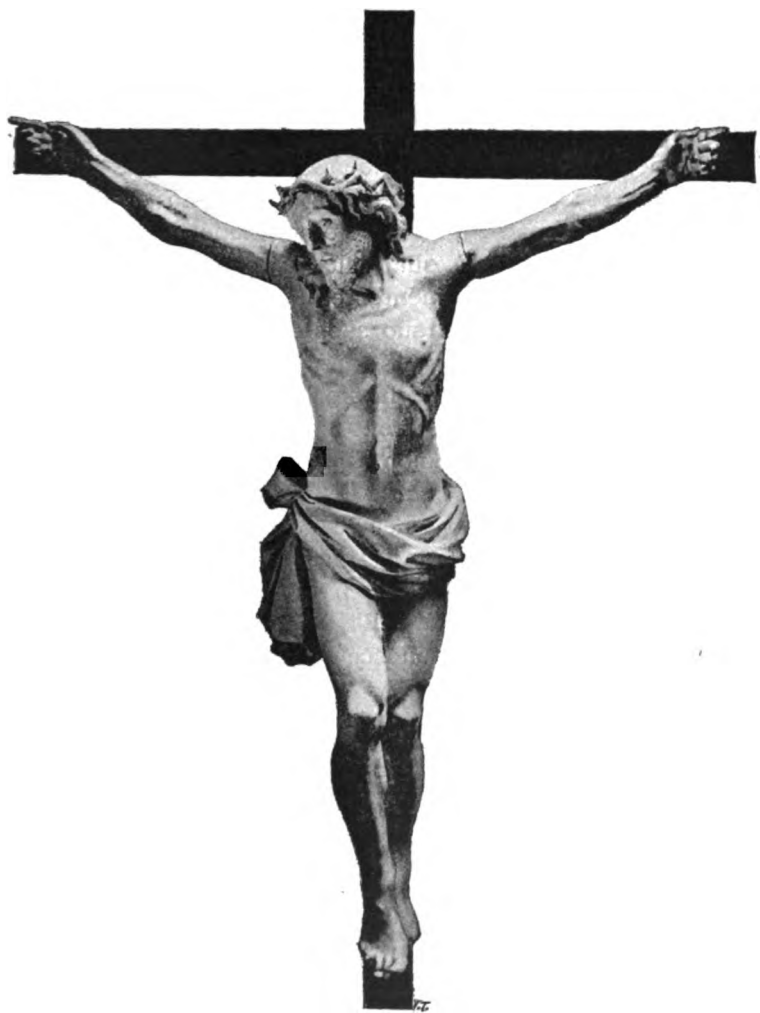
Il Tamone da povero stato si elevò al grado di professore dell'Accademia Albertina, conquistando quel posto con l'operosità infaticabile, l'ingegno e la fermezza del carattere.

Giovanni Tamone.

Nella figura era tenuto per abilissimo, e quanto fosse meritata quella sua fama, lo provano le opere numerose che escirono dal suo laboratorio.

Il Crocifisso da noi riprodotto è, tra le sue opere maggiori, una delle più pregevoli.

Ebbe allievi moltissimi tanto all'Accademia, dove insegnava plastica, quanto nel suo laboratorio, che sotto la sua direzione produceva dei lavori di vero pregio artistico.

Fece parte delle giurìe artistiche delle Esposizioni internazionali di Parigi e Londra, e il suo giudizio, in fatto d'arte industriale, ebbe sempre grande autorità, poichè tutti

GIOVANNI TAMONE — *Cristo*, statua in gesso (1).

riscontrarono in lui una nobile sincerità, la coltura, il gusto e la esperienza acquisita nell'operare.

Morì a Torino d'anni 68, stimato e compianto dai migliori artisti che videro scomparire dalla scena della vita la sua simpatica figura d'artista operoso

In una necrologia che ne commemorava le virtù è scritto: « che in lui era coscienza intemerata, ingegno pronto e « perspicace, modi cortesi, schiette e profonde convinzioni, « lealtà insuperabile. » E quanti lo conobbero mi assicurano che Tamone era veramente degno che qualche elogio si incidesse sulla pietra del suo sepolcro.

Il 48, data memorabile per la storia della libertà e della indipendenza italiana, non è meno significativa per quella del movimento artistico piemontese.

La rivoluzione politica chiude definitivamente il periodo dell'idealismo cesareo e spalanca le porte alle idee, sentimenti, intendimenti dell'arte moderna.

La libertà di pensiero e di parola, sanzionata dagli statuti, sottintende la libertà dell'arte. — La critica metafisica si fa innanzi e non riconosce più che l'autorità della ragione e del sentimento.

Il vecchio edificio della restaurazione del *quindici* crolla, e il catechismo accademico ha presso a poco le medesime sorti di quello dei gesuiti. Il sentimento e la ragione rimangono arbitri della scienza e dell'arte. E nella scienza e nell' arte i popoli trovano due ausiliari di felicità, due fedi che li mettono in grado di affratellarsi per tutte le conquiste della seconda metà del secolo decimonono.

Il Piemonte, non ostante i disastri militari, non è più isolato; in lui s'accentrano e da lui diramano tutte le pulsazioni della vita italiana; i suoi confini del nord non hanno più barriere per le molteplici voci della nuova civiltà; esso diventa il primo lembo di terra italiana che lo spirito del progresso può invadere e fecondare con tutti i suoi energici e generosi impulsi.

Ne consegue che i giovani artisti principiano a trovare la via spazzata dai pregiudizi della scuola; animati anch' essi dallo spirito dei tempi, non riconoscono più che l'autorità estetica della ragione e del cuore. Ormai il campo è libero, è venuto il loro turno; sono storicamente investiti del dominio di tutte le provincie dell' arte in Piemonte; tocca a loro sostenerne il decoro e la gloria, dimostrandosi degni della grande missione affidata al loro ingegno. Più fortunati dei predecessori, hanno già dal trionfo delle scuole estere tracciata la via che devono percorrere. I nuovi grandi maestri della Francia, della Germania, dell' Inghilterra hanno già gettate le fondamenta incrollabili dell'arte moderna; ai piemontesi non resta più che trovare, fra tanta gloria, un posto per il genio della loro patria.

Delle condizioni del nuovo ambiente artistico tutti hanno la coscienza: il governo, il popolo, gli artisti e gl'istituti che ne reggono le sorti.

I disastri militari, i tentativi della reazione, le agitazioni della piazza, tutte le grandi preoccupazioni civili e politiche del momento non bastano a distogliere dal pensiero dell'arte la popolazione.

L'arte non è più un lusso, uno sfògo, un capriccio; è una forma dell'attività sociale, è una fede della ragione, e a lei si domandano emozioni e conforto.

Prima a sentire l'effetto benefico dei mutamenti avvenuti nell' organizzazione dello Stato è l' Accademia Albertina.

La istituzione statutaria della *lista civile* della Casa del Re, rende inutile la carica di Gran Ciambellano di Corte, che viene abolita con decreto 3 marzo 1849.

Allora la Presidenza dell'Accademia passa tra le incombenze onorifiche del Sovraintendente generale della Lista civile, conte Trabucco di Castagnetto. E lo spirito del tempo continua ad affermarsi in quell'istituto, quando nel seguente anno 1850, l' *Albertina* è ceduta in proprietà allo Stato, conchè le spese della sua amministrazione si continuino a sostenere dalla Lista civile.

Dal 50 al 53 presiede l'Accademia il marchese Cordero di Pamparato; quindi gli succede il conte G. Nigra. Ciò per l'alta direzione amministrativa. E in seguito alla morte del direttore artistico e professore G. B. Biscarra, che compieva la splendida carriera il giorno 13 aprile del 1851, la direzione degli studi veniva affidata, in attesa di un ampio ordinamento, ai due segretari perpetui conte Galleani di Cannelli e conte Ponte di Pino, e al segretario prof. Michele Cusa.

Ma urgeva provvedere al buon andamento artistico e amministrativo interno dell'Accademia; onde « S. M. il « re Vittorio Emanuele II, con decreto 13 ottobre 1855, « dato al regio Castello di Pollenzo, determina di con- « servare la Presidenza dell'Accademia al Sovr'intendente « della Lista civile, ma stabilisce un Direttore generale « nella persona del marchese di Breme; *incaricandolo di* « *tener luogo* del Sovr'intendente generale, nella *direzione* « *immediata del personale* e d'ogni parte del *servizio acca-* « *demico;* ma ben anche di *studiare e proporre radicali* « *riforme e miglioramenti da introdursi nell' insegnamento* « e nelle discipline dell'Accademia, derogando ai disposti « degli antichi regolamenti » (1).

F. DI BREME DI SARTIRANA.

Ferdinando di Breme era l'uomo meglio indicato a ricostituire l'organismo accademico, in ordine ai progressi dei tempi e alle nuove idealità che s'erano fatte strada nell'arte. Egli possedeva le tre qualità che conferiscono il diritto al difficile compito del riformatore in materia artistica e amministrativa: aveva l'autorità dell'ingegno prontissimo e alto; nobiltà di sentimento, persuasiva ed accaparrante gentilezza di maniere. Era vissuto fra gli artisti e per l'arte, e ne conosceva le aspirazioni, i bisogni, le passioni, quanto infine deve trovare freno ed impulso nell'Accademia.

---

(1) CARLO FELICE BISCARRA, Op. cit.

FERDINANDO DI BREME DI SARTIRANA.

Di Breme nella sua riforma diede larga parte allo spirito dei tempi, rompendo i rigori gerarchici nell' insegnamento, concedendo a ciascuna scuola un grado di autonomia sufficiente alla libertà intellettuale dei professori e degli allievi. A disciplinare quella indipendenza, stabilì l'unità dei principî direttivi, basati sullo svolgimento logico degli studi. Unificò l' insegnamento elementare e sdoppiò l'istruzione superiore per renderla più efficace con l'emulazione, e per procurare ai temperamenti e alle vocazioni un campo più vasto nei primi esercizi dell' arte. La duplicità dell' istruzione complementare era giustificata dalle stesse condizioni dell'arte. Di Breme ebbe l'intelligenza di comprendere, che nessuna autorità avrebbe avuto in quel momento il diritto di decidere sulla bontà di uno piuttosto che di un altro indirizzo; che la sola tolleranza liberale poteva praticamente risolvere, mediante il risultato degli studi, quale scuola corrispondeva meglio al movimento dell'arte moderna.

Ridestare nell'animo di tutti lo spirito di emulazione; rendere facile lo sviluppo e le affermazioni degli ingegni individuali, era il programma indicato per una utile riforma, e il Di Breme l' effettuò nel modo meglio appropriato a conseguirne gli scopi morali ed artistici.

Ma la vera importanza artistica della riforma, sta meno negli ordinamenti che nella qualità degli uomini che il Di Breme scelse per metterli in azione. Egli volle portare l'insegnamento della scoltura e della pittura all'altezza del passo compiuto dall'arte dopo il decadimento delle dottrine classiche; a quello scopo chiamò a dirigere le scuole gli artisti allora più indicati come rappresentanti della scuola del nuovo ideale.

Vincenzo Vela per la scoltura, Enrico Gamba pel disegno, Gaetano Ferri per una nuova scuola di pittura, furono gli artisti che il Di Breme scelse, e che il Governo con speciale decreto istituì a professori degli insegnamenti accademici nel 1855.

Il nome di Vincenzo Vela era tutto un programma; la di lui elezione a professore era una ampissima sanzione ufficiale data al trionfo della scuola moderna. Gamba e Ferri rispecchiavano la conciliazione delle varie tendenze proprie al movimento della pittura di quel tempo.

La ricostituzione degli studi accademici fu una vera evoluzione, che fece passare allo stato concreto ed eterogeneo la vita latente e diffusa della pratica e del pensiero artistico piemontese.

L'Accademia non fu più un museo di resistenza dei vecchi ideali; con quella riforma divenne un centro di attività sociale, un vero ginnasio, in cui i giovani preparavano la mano e l'ingegno a nuove conquiste nel campo tecnico ed ideale dell'arte.

La riforma scolastica ed amministrativa dell'Istituto non ebbe pieno compimento che nel 1860, quando lo stesso Di Breme provvide ad un migliore ordinamento della Segreteria, col far nominare al posto di Segretario effettivo il pittore e scrittore d'arte Carlo Felice Biscarra.

E in quello stesso anno, mentre il professore di pittura Arienti abbandonava l'Accademia di Torino per recarsi a dirigere quella di Bologna, col medesimo decreto di nomina del segretario C. F. Biscarra, veniva eletto professore al posto dell'Arienti il pittore Andrea Gastaldi, il piemontese più forte ed equilibrato nell'arte dei suoi giorni, il più capace a trasfondere nei giovani l'entusiasmo e il rispetto per l'arte, a istruirli negli elementi indispensabili al felice svolgimento dell'ingegno.

Quando Ferdinando di Breme duca di Sartirana accettò il grave incarico di restaurare intellettualmente ed amministrativamente l'Accademia, era giunto alla maturità dell'ingegno e della vita. Quei suoi 48 anni erano stati spesi in nobilissima attività scientifica ed artistica.

La passione per l'arte era ereditaria nell'illustre famiglia dei Sartirana.

Il marchese Filippo, dal quale Ferdinando nacque in Milano nel 1807, fu un distinto cultore della pittura e dell' incisione. Si può dire che Ferdinando cominciò a famigliarizzarsi colla matita e col bulino fin dall'infanzia. Certo crebbe educando l' ingegno, in uno di quegli ambienti intellettuali che predispongono per tempo un giovinetto all' amore per il bello. Da Milano, la famiglia Sartirana venne a stabilirsi a Torino, dove il marchese Ferdinando continuò gli studi e condusse in moglie Luigia Del Pozzo principessa della Cisterna.

Fra tutti i centri della civiltà nostra, Parigi in quel tempo era la città che meglio realizzava l' alto ideale che il Di Breme aveva della vita. Là tutte le nobiltà delle idee e dei sentimenti moderni erano posti in azione, e l' emigrazione piemontese, rappresentata da uomini illustri nelle scienze, nelle arti e nella politica, doveva aggiungere esca a quel fascino. Fascino irresistibile per la mente di un giovane artista avido di squisite emozioni. Ferdinando vi si recò e vi stabilì dimora nel 1837.

L' Italia ebbe in lui uno dei migliori rappresentanti della sua dignità, del suo pensiero e delle aspirazioni all' unità indipendente.

L'arte lo iniziò alla contemplazione della natura, e nello studiarne i giocondi misteri, nacque in lui la curiosità dello scienziato.

Allora impiegò tutto il suo ingegno a studiare la natura nel doppio aspetto estetico e scientifico e alternò gli studi sul vero, con le escursioni dell' ornitologo e dell' entomologo. Fu a Parigi ch'egli principiò a dare ordine scientifico alle preziose collezioni d' insetti e di uccelli da lui messe insieme con buon gusto e sapienza, in quindici anni di ricerche, studi e viaggi dispendiosi e faticosi (1). Quella

(1) Il Duca regalò poi la sua splendida raccolta entomologica alla nostra Accademia delle Scienze, ed è fra le cose più ammirate e studiate nel Museo di quell' Istituto.

sua nuova operosità intellettuale, con la fama di valente *naturalista*, gli produsse l'onore di venire eletto Presidente della Società Entomologica di Francia, e la nomina a membro delle principali Istituzioni scientifiche di Europa.

Sartirana ritornò in patria col trionfo della libertà, nell' anno 1848. Giovane, illustre per casato, già celebre nel mondo dell'arte e della scienza, egli rappresentava il suo tempo con tutte le dignità del nome, dell' ingegno e del cuore. I suoi concittadini, il re e il governo riconobbero nel Sartirana una individualità eminente; uno di quegli uomini che portano nell'attività sociale il sentimento dei grandi destini d'un popolo, che hanno la forza di tradurre in atto il loro ideale. Nel 1849 il Re lo creava senatore del regno, e da quel posto altissimo il Sartirana s' adoprò al migliore incremento della vita artistica e scientifica del paese. Nel 1851 viene eletto presidente della Società Promotrice di Belle Arti, che con lui inizia uno dei più felici periodi della sua esistenza. Dal 1855 al 1860 lo abbiamo veduto portare il contributo dell'ingegno e dell'opera al riordinamento dell'Accademia. Nel 1860 la sua autorità è di nuovo impiegata dal Governo nello studio degli ordinamenti interni delle Accademie delle provincie annesse al nuovo regno d' Italia e a proporne modificazioni e riforme; il medesimo incarico riceve nel 1864, per la ricostituzione del R. Istituto di Belle Arti di Napoli.

Così dal 1848 in poi, noi troviamo il marchese Di Breme presente col consiglio e l'opera in tutti gl' impulsi direttivi che il governo ed il popolo davano al movimento dell'arte italiana, specialmente nelle nostre provincie. Dal 1858 al 1865 le Esposizioni annuali della Promotrice eccitano l'operosità e l' emulazione degli artisti, con un premio di lire mille istituito dal marchese Di Breme, da conferirsi alle migliori opere di scoltura e pittura. Intanto gli stessi piacevoli svaghi del Di Breme rappresentano una invidiabile forma di attività artistica. Egli si riposa, non solo nell'arte dell'acquafortista, producendo pagine degne di encomio, ma

a quello svago geniale, aggiunge gli studi e le ricerche dell'amatore di antichità, e forma così una importantissima raccolta di stampe e di ceramiche, recando nuovi lumi e preziosissimi documenti alla storia di quelle due forme dell'arte.

Al risveglio dell'industria artistica della ceramica italiana il Di Breme concorse depositando la sua raccolta di ceramiche antiche nel Museo medioevale di Firenze, dove il pubblico e gli artefici poterono ammirarle e studiarle. Di quell'Istituto, che ha sede nel Palazzo del Podestà, il Sartirana, nel 1867 circa, veniva eletto presidente.

All'arte e agli artisti il Di Breme si mantenne fedele in tutti i periodi della sua nobile esistenza. Gli onori, le ricchezze, le cariche, la gloria, non fecero che accrescere in lui l'entusiasmo per il bello e i suoi cultori. La sua autorità, l'influenza, le ricchezze, tutto diede a quel culto; e quando S. M. il re Vittorio Emanuele lo investì della carica di Prefetto di Palazzo e di Gran mastro di cerimonie, lungi dal dimenticare l'arte, vi si dedicò con maggior fervore impiegando quanto tempo gli lasciavano le cure del nobile ufficio, nella produzione delle acqueforti, che rappresentano il fiore dell'operosità artistica del suo ingegno.

Così, dopo aver provveduto a ristaurare nell'Accademia le basi dell'insegnamento, in ordine alle esigenze dei nuovi ideali, verso la fine dei suoi giorni, quand'altri avrebbe creduto esaurito il suo compito, il Sartirana, sempre alacre nel seguire e appoggiare lo svolgimento del genio dell'arte, impiegava nuovamente la sua iniziativa al miglioramento delle sorti artistiche dell'istituto, e due nuovi titoli di gloria s'aggiunsero alla storia della sua vita.

A Di Breme di Sartirana, perspicace apprezzatore del genio, Torino deve l'elezione del paesista Fontanesi a professore dell'Accademia Albertina, e la istituzione di un corso libero, per l'insegnamento dell'incisione, sotto la direzione del professore Lauro.

Per poco uno abbia studiato l'ambiente artistico di Torino, scorge come il Di Breme, nell'insediare Antonio

Fontanesi all'Accademia, diede prova di straordinaria intuizione estetica e di nobile coraggio nell'affermazione dei suoi convincimenti. Fontanesi incarnava il genio della rivolta a tutto quanto si era fatto sino allora nel paesaggio accademico; la tecnica e gli intendimenti della sua tavolozza erano un' evidente protesta alle maniere d' intendere la pittura in voga a quei giorni. Quella grand'arte personale suscitava antipatie irresistibili in coloro che non ne intendevano la sublime poesia; il pubblico e la critica n' erano sconcertati. Le mediocrità della tavolozza disturbate nel quietismo del culto del paesaggio indigeno, levarono la voce contro il paesista reggiano e il suo protettore. Fu un vero scandalo. Ma il marchese Ferdinando, spiana l'ampia fronte intelligente, scrolla le spalle e incoraggia il Fontanesi ad affrontare la tempesta.

Alle bizze dei poveri di spirito, degli invidi e dei timidi oppose la sua autorità; ed è a lui che Torino deve la gloria di aver avuto a maestro uno dei grandi poeti del pennello di questo secolo.

L'istituzione della scuola dell'incisione all'acquaforte e la nomina di Antonio Fontanesi a professore nell' Accademia, sono il glorioso compimento di quanto fece per l'arte italiana Ferdinando Di Breme.

La scoltura e la pittura in Piemonte, dopo la munifica protezione loro accordata da re Carlo Alberto, dal buon uso del prestigio dell' autorità di quell' illustre cittadino ebbero il più efficacie impulso al loro risorgimento. Egli indicò pel primo agli artisti la via d'essere grandi facendosi interpreti dei sentimenti e delle idee del loro tempo; egli allo spirito di quel tempo spalancò le porte dell' Accademia, proclamandovi la libertà dell'arte e l'indipendenza dell'insegnamento; egli nell'onorare l'ingegno e nel premiarlo, sdegnando i pregiudizi, le cabale, e l'invidia, ritemprò la coscienza dell' arte nelle nostre provincie e vi stabilì il principio, che i soli veri grandi artisti hanno il diritto di iniziare la gioventù al culto dell'ideale.

Perciò la infausta data della sua morte, segnata nella storia del 21 gennaio 1869, è un ricordo di vero lutto per l'arte piemontese.

Ho detto che il maggiore titolo di gloria acquisito dal marchese Di Breme nella riforma dell'Accademia consiste nella scelta degli uomini che egli chiamò a presiedere all'istruzione; in ciascuno dei quali infatti s'agitava in forme diverse l'ideale dei nuovi intendimenti tecnici ed artistici. Quegli uomini rappresentavano certo, specialmente nelle opere loro, tutte le aspirazioni e le conquiste dei pennelli e degli scalpelli del nostro secolo; nell'arte loro si riassumevano le dottrine di tutte le scuole che li precedettero nel rinnovamento dell'arte, nonchè l'incubazione, qualche volta geniale, delle forme e dei convincimenti coi quali si sono affermati e si affermano i loro successori. Vela, Enrico Gamba, Andrea Gastaldi, Antonio Fontanesi, nonostante la diversità dell'ingegno, ciascuno con le qualità positive della propria individualità, sono gli artisti ch' ebbero maggiore influenza rigeneratrice nel movimento dell'arte piemontese di questo secolo. La loro vita, le loro opere, il loro modo di sentire la dignità dell'arte, gli onori stessi che li distinsero, furono il germe della prospera attività artistica del Piemonte dal 1848 in poi. A coadiuvarli e a fortificarne l' esempio concorsero però altri artisti, di non minore ingegno e fecondità; ma al loro nome, al loro insegnamento nell'ambito accademico si accese l'entusiasmo e temprò la vigoria della maggior parte dei giovani che udirono l' autorevole voce nelle aule della scuola, a cui il Di Breme li aveva preposti, come una viva e geniale affermazione dell'indipendenza dell'arte.

VINC. VELA. Vincenzo Vela era il continuatore del pensiero di Lorenzo Bartolini, il quale con tutte le energie dell'esempio, del sacrificio e della parola, aveva ristabilito per primo nell'arte della scoltura lo studio del vero. Ma benchè il vero sia un libro aperto a tutti, per leggervi dentro con profitto, non basta la buona volontà; per intenderne il

significato artistico, occorre aver sortita dalla natura una speciale potenza d'ideazione onde tradurne gli accenti e le frasi in pensiero e sentimento.

Il vero per se stesso è lettera morta, e non acquista significato estetico se non allo stato di visione, quando la mente e il cuore dell'artista lo hanno incoscientemente elaborato, animandolo della loro commozione, di ciò che costituisce il loro modo di vedere, di sentire, di pensare l'arte. Il vero non crea artisti più che non ne faccia le accademie; e quando non c' è la scintilla è un maestro vano e incomprensibile. Vela portò nello studio del vero tutto l' ingegno artistico che gli prodigò la natura, e ne ebbe una visione splendida, tutta vivificata dalla nobiltà dei sentimenti e delle idee che costituivano la sua persona morale e sociale.

L'arte di Vela fu una continua socializzazione del bello espressivo; fu l'eloquenza della forma interprete delle emozioni delle passioni, delle espressioni dell'ambito sociale in cui visse e lavorò il grande artefice.

Non è nemmeno la sola parte dottrinaria dell' estetica di Bartolini che fece di Vela un naturalista. Egli aderì ai principî dello scultore fiorentino, senza vanità di pensiero, per istinto, per intuizione, trovandoli i più omogenei al suo temperamento artistico; anzi io credo quei principii non gli abbiano veramente servito che a controllare quanto era già in lui; a persuaderlo, con l' autorità del nome del grande maestro, ad ascoltare quanto gli suggeriva la vocazione. Infatti Vela, quando si trattò di svolgere la sua individualità in un ordine di sentimenti e d'idee che non avevano precedenti tecnici e ideali, colla sola guida del formidabile ingegno, riuscì più che mai espressivo ed affermativo.

Però Vela non fu un verista nel senso preciso della parola; nel significato che le diamo noi. Se qualchevolta lo colpì e cercò affermare in un' opera la poesia di quanto incontrava sul vero; nel complesso della sua opera

domina la ispirazione soggettiva. Il vero, cioè, gli serve a riscontrare nella vita, a dar vita plastica a quanto egli ha sentito e ideato. Della statua del gruppo ha una visione interna, che sorge in lui per forza d'ideazione. Allora, quand'è sicuro della vitalità ideale del suo soggetto, va a domandare al vero il modello che meglio ne esprima l'intensità estetica e psicologica.

I *veristi* invece s'ispirano direttamente al vero, riproducono con l'accento dell'emozione da essi provata nel subirne il fascino estetico.

Lo *Spartaco*, la *Preghiera del mattino* (1), il *Napoleone morente* e le altre opere di Vela, sono una vera obbiettivazione dell'autore; sono l'espressione plastica di un'idea e di un sentimento nati in lui indipendentemente dall'immediata suggestione del vero. Direi che in quei lavori i termini della formula estetica dei moderni naturalisti sono invertiti; cioè essi non rappresentano la natura veduta attraverso un temperamento d'artista; ma il temperamento dell'artista veduto attraverso la natura, sono l'uomo più il vero, non il vero più l'uomo.

E il progresso della scuola di Bartolini e di Vela, sta appunto nell'avere cercato nella natura l'accento espressivo delle loro visioni; invece di cercarlo nelle statue greche e romane, con le dottrine dei loro predecessori.

La dottrina estetica che scaturisce dalle opere di Vela è semplicissima. Essa consiste nell'istituire a principio del-

---

(1) Paolo Müntz, critico ideologo, giudicò l'opera di Vela troppo spinta al realismo. Nella *Gazzette des Beaux Arts* del 1862, scrivendo sull'Esposizione di Londra, diceva: « La *Preghiera del mattino* è un'o-« pera nella quale la realtà, *forse*, è cercata troppo da vicino. È una « statua della giovinezza dell'autore, che porta la data del 1846. L'ar-« tista di già troppo preoccupato del vero, si è compiaciuto a tradurlo « nei suoi minimi dettagli, e andò fino ad indicare la pressione di un « cordone troppo serrato sul seno mezzo nudo della giovinetta. Del « resto nell'insieme è un'opera esatta, un'opera ben fatta; ma di un « sentimento poco elevato (?); però quella è l'espressione del talento « del prof. Vela. Il suo *Spartaco* del *Salon* del 1855 era esageratamente « volgare (!); l'*Alfiere* di Piazza Castello è eroico, come un soldato di « Orazio Vernet. »

l' arte la ricerca nel vero della forma più appropriata ad esprimere le idee e i sentimenti dell' artista. Da ciò la scelta del tipo plastico nel vero; ma scelta libera, senza preconcetti, fatta con animo disposto ad accettarne le condizioni.

VINCENZO VELA.

Ed è per questo che alcune opere del Vela furono a torto accusate di brutalità. Egli non è mai stato brutale per partito preso, per inclinazione d' animo; fu soltanto sincero riproduttore della forma che meglio incarnava la nobilissima e finissima visione della sua idealità.

In complesso, studiati dal punto di vista puramente filosofico, gli artisti di quella scuola furono i metafisici dello scalpello e del pennello. Nello stesso modo che le opere dei veri naturalisti sono il prodotto dell'estetica materialista.

La statua della *Desolazione,* per chi ne intende l'intimo significato morale ed estetico, rappresenta il vero dolore

senza conforto, come si manifesta nella coscienza di tutti i malati di scetticismo metafisico del nostro tempo. In quella statua non vi sono più gli accenti del dolore di chi crede nel cielo, nè la dignità delle lagrime di chi acquistò lo spirito nella scienza.

Ed è appunto perchè riproduce al vivo una forma della psiche dei moderni, che quella statua è un capolavoro.

La grandezza del Vela sta appunto nell'aver dato splendida forma espressiva a tutti i principali stati di coscienza dei suoi contemporanei.

Ciò è documentato dalle sue opere, e potrei dimostrarlo se l'economia di questo lavoro il comportasse.

La scuola di Vela in Piemonte redense per sempre la scoltura tanto dall'idealismo, quanto dal romanticismo, e preparò l'ambiente artistico ad accogliere gli ardimenti tecnici e ideali, ai quali assistiamo in questa fine di secolo.

Mentre scrivo ho alla portata dello sguardo il ritratto del maestro, inciso all'acquaforte, comparso nel 1869 nel periodico *L'arte in Italia.* La guardatura intenta di Vela esprime l'abitudine della meditazione, e un uomo che riscontra i movimenti dell'anima nell'osservazione del vero.

Vincenzo Vela nacque a Ligornetto, villaggio del Canton Ticino, nel 1822, in buon'ora per poter prendere parte attivissima al movimento della scoltura, allora appena iniziato dai precursori della scuola moderna. Egli si trovò in tutta la vigoria degli anni e dell'ingegno, quando l'ideale aveva bisogno di forti campioni per deciderne il trionfo. Poverissimo, a soli dodici anni fu messo al mestiere dello scalpellino. Suo fratello Lorenzo, buon ornatista, riconosciutane la vocazione, lo tolse al mestiere, e lo mise nell'arte. Dalla bottega del marmista Franzi, incaricato dei lavori di manutenzione del Duomo di Milano, lo fece passare allo studio dello scultore Benedetto Cacciatori, all'Accademia di Brera. A diciotto anni, vinti tutti i primi premi dei concorsi accademici, è già in possesso dei mezzi tecnici che gli permettono di cimentarsi e vincere il con-

VINCENZO VELA — *Spartaco* (statuetta in gesso) (323).

corso aperto a Venezia per un bassorilievo, rappresentante *Cristo che risuscita la figlia di Jairo.* Dopo quel suo primo trionfo, Lugano gli offre occasione di provarsi nella statuaria commettendogli la statua del vescovo *Luvini*, ch' è un altro saggio del suo ingegno. A quella seconda affermazione vien dietro *La Preghiera*, statua grande al vero, eseguita pel conte Giulio Litta, che volle incoraggiare il giovane artista.

Lo *Spartaco* è la prima indiscutibile sanzione ch'egli dà al suo genio. Quell'opera è il primo dei suoi capolavori in ordine cronologico. Gioverebbe studiarne la genesi estetica e tecnica; ma qui basti ricordare che dopo averlo pensato corse ad eseguirlo a Roma, l' atmosfera storica del suo soggetto.

Ma il sentimento eroico, ch'egli s' affretta a trasfondere nella creta modellando lo schiavo ribelle, ha un richiamo più forte nelle voci di guerra che giungono dalla patria; e Vela depone gli scalpelli già affilati per effigiare il suo modello sul marmo, e corre in Svizzera a prendere le armi pel Sonderbund.

Finita quella campagna, invece che deporre le armi, riprende il servizio per la causa della sua patria artistica e combatte nelle file dei volontari la guerra del 1848.

Dopo aver corso il rischio di morire, e aver visto come si muore per una nobile causa, egli si trovò nelle migliori condizioni di spirito a bene esprimere nel marmo l'eroismo di Spartaco, ciò che fece a Milano, dove andò a vivere dopo la catastrofe di Novara.

L'opera magistrale, l' invidia dei mediocri, le sue opinioni provocarono le persecuzioni del Governo Austriaco, dal quale sdegnosamente rifiutò il posto di professore all' Accademia.

Non vi è che un lembo di terra italiana che possa rispettare la libertà del suo genio; ed egli nel 1852 ripara in Piemonte e prende stabile dimora a Torino. Qui lavora dimostrando che la grandissima fama che lo ha preceduto,

VINCENZO VELA — *Dante Alighieri,* in bronzo (389).

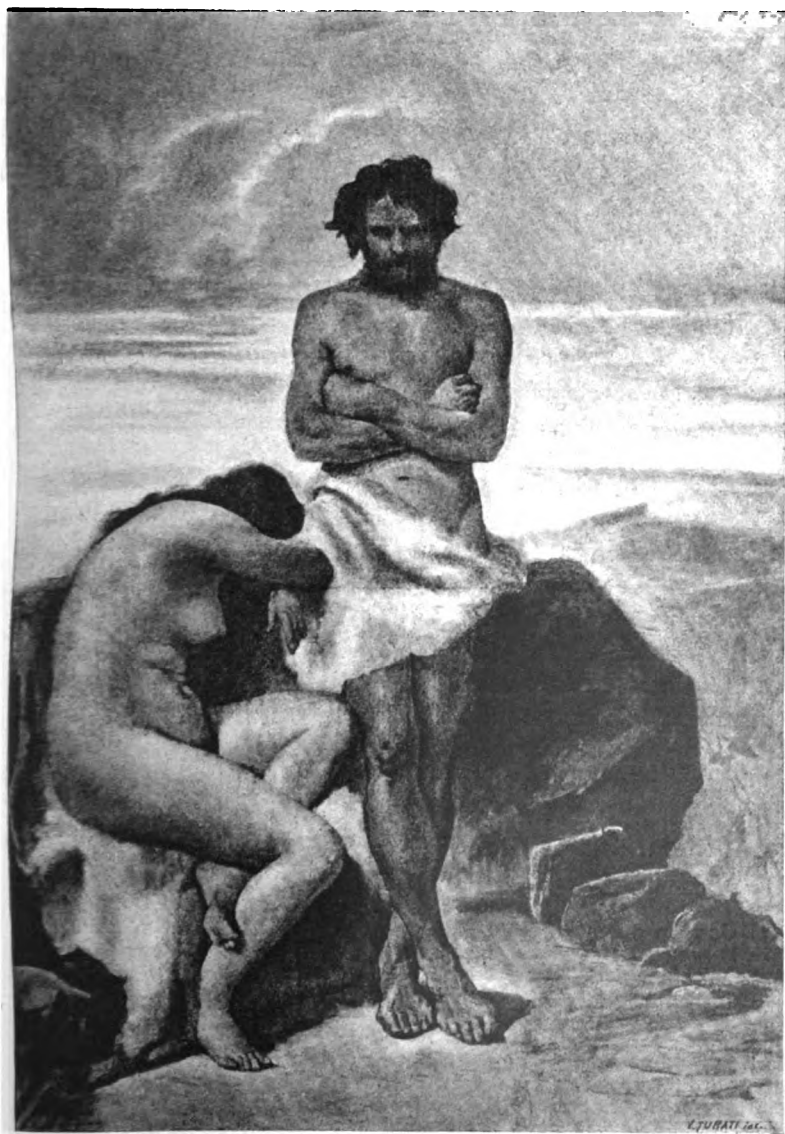
è poca cosa in confronto di quanto sa produrre. Il Piemonte, per iniziativa del Di Breme, lo riconosce maestro nel modo migliore, affidandogli, nel 1855, il posto di professore nell'Accademia Albertina.

A Torino giunse all'apice della gloria, che egli conquista con una serie di opere magistrali, fra le quali emerge il *Napoleone morente,* da lui ideato ed eseguito per l'Esposizione internazionale di Parigi del 1867. Quest'opera, insieme a quelle del Dupré, sostenne allora la gloria della scultura italiana nella gara del genio artistico di tutte le nazioni.

La critica parigina, sempre restia a riconoscere il genio degli stranieri, la acclama fra le cose migliori della mostra; Carlo Blanc, punto facile all'entusiasmo per la corazza di dottrinario sotto cui difende la sensibilità artistica, col suo solito sopraciò giudicò il Napoleone morente *una statua rimarchevolissima* (1). Ma il pubblico che non aspetta l'imbeccata dei critici in voga, il pubblico di tutti i giorni, che non ha pregiudizi e prevenzioni, s'affollava intorno all'opera di Vela; rimaneva commosso, affascinato dinanzi alla drammatica evocazione dello spegnersi della grandezza dell'impero.

Se lo chiedono: Qual è il significato morale di quell'opera sorprendente? — È una fiera ironia? — È una profezia? È il momento artistico ai tripudi del secondo impero? — Perchè Napoleone il grande, morente, e non a cavallo, indicando alla Francia le vie della fortuna? — Guai per il Vela se avesse fatto un'opera mediocre, di quelle che lasciano tempo a riflettere e a scrutarvi quanto può servire a diffamare l'artista. — Ma il suo *Napoleone morente* è un capolavoro, bisogna subirne l'incanto; qualunque ne sia il significato egli s'impone come opera d'arte. Il secondo im-

---

(1) Anche all'Esposizione di Londra del 1871 il *Napoleone morente* suscitò entusiasmi e polemiche e fu proclamato da autorevolissimi artisti il capolavoro del Vela.

Vincenzo Vela — *Caino e la sua donna*, disegno (607).

pero vive all'ombra del nome del grand'uomo che ispirò la statua; il secondo impero non ha tempo a riflettere; e Vela trionfa nell'opera, che viene acquistata dal Governo francese pel Museo del Louvre (1).

Lo sfingeo nipote dell'eroe effigiato morente conferisce al Vela, già cavaliere della Legione d'onore, il titolo d'ufficiale di quell'Ordine.

Da quel viaggio trionfale del suo proprio genio, Vela ritornò in patria modesto, sereno, senza che nulla appalesi in lui ebbrezza della celebrità raggiunta: tornò al suo studio al lavoro, ai suoi scolari, alle sue abitudini. Sembra che la gloria sia sempre stata la sua atmosfera e che non abbia fatto nulla per entrare nel di lei regno. Ma Vela, che non è avido di onori, che li accetta dignitosamente, come un principe del sangue la sua corona, ha il sublime orgoglio di amare il proprio ideale sopra ogni cosa.

Indifferente alla pompa delle onorificenze, è sensibilissimo a tutto quanto può diminuire la sua operosità, il completo svolgimento del suo genio dell'arte. Egli non invidia nessuno, non contrasta il lavoro a chicchessia; rispetta tutte le opinioni, tutti gli ideali; non sa però giustificare dinanzi alla sua coscienza una palese mancanza di riguardo ai diritti ch'egli ha acquistato nell'arte. E sono diritti sacrosanti e inviolabili, poichè non hanno per Vela che una sola forma affermativa; la produzione di un capolavoro che perpetui la memoria del più grande uomo di Stato dell' Italia moderna: di Camillo Cavour. — Chi avrebbe potuto

---

(1) Un'altra opera esistente al museo del Louvre, è il gruppo *L'Italia che ringrazia la Francia*, offerto all'Imperatore dalle signore milanesi dopo la campagna del 1859. Quest'opera comparve al *Salon* del 1863, e P. Müntz scriveva nella *Gazzette des Beaux Arts* « Si sa che « gli scultori moderni di Milano, di Firenze, di Roma, sono arrivati ad « ottenere dalla meccanica dell'arte dei risultati sorprendenti. Il più duro « carrara si ammorbidisce sotto il loro scalpello, al punto di dare allo « sguardo l'impressione della carne vera, di esprimere la leggerezza « dei capegli, la granitura delle stoffe, la brunitura dei metalli. Tutte « queste qualità si trovano, nel gruppo scolpito da Vincenzo Vela.... « Si sa che il prof. Vela è di prima forza nelle cose d'invenzione. »

dubitare che allo scalpello di Vela non appartenesse il dovere, più che il diritto, di elevare un monumento a Cavour? — Eppure circostanze che qui m'è luogo tacere, impedirono al Vela di compiere quel dovere, ch'era fra le più alte aspirazioni del suo cuore di cittadino e di artista; e ne fu così addolorato da sentire il bisogno di dimenticare il mondo e se stesso nella pace serena del natìo villaggio.

Le insistenze più affettuose e più autorevoli non valsero a persuaderlo ad abbandonare il suo disegno. Date le dimissioni di professore dell'Accademia, nel luglio del 1867 partì da Torino, ma non concesse più ad altra città la gloria di ospitarlo e vederlo produrre.

Da Torino, degli amici, degli scolari che vi aveva lasciati, portò in cuore la più cara memoria.

A Ligornetto dimorò tra le cure dell'arte e della famiglia fino alla morte, che lo colpì in ottobre del 1891 (1).

E. GAMBA.

Fra tutti coloro che scrissero sulle qualità artistiche di Enrico Gamba, vi è accordo nel riconoscergli una speciale forza nel disegno, del quale, Edoardo Calandra, commemorando la morte dell'illustre artista nella *Gazzetta del Popolo della Domenica,* scriveva: « Egli non possedeva solo « l'arte, conosceva la scienza del disegno, la struttura, l'a« natomia del corpo umano; disegnava un'azione, un gesto,

(1) Della vita e delle opere del Vela, fece l'anno scorso una bellissima commemorazione Corrado Corradino, professore di letteratura applicata alle belle arti, all'Accademia Albertina. Quella commemorazione è pubblicata negli Atti dell'Accademia del 1891, accompagnata da un accurato elenco delle opere del grande artista, appositamente compilato dal prof. Spartaco Vela, figlio dell'illustre compianto.

Alla nostra *Promotrice* il Vela espose: nel 1853, *Monumento a Donizzetti — La Rassegnazione — Socrate che beve la cicuta — Ritratto.* — 1858, *Tommaso Grossi — Alberto Lamarmora — La Primavera — Cavour — La dea della scienza.* — 1859, *Una fontana — Il monumento dell'Abate Rosmini.* — 1860, *Monumento a Murat.*

Alla Mostra retrospettiva figura un grande fusain, *Caino e la sua donna*, di cui ne diamo riproduzione.

« un' attitudine con meravigliosa facilità. I suoi studi di
« estremità sono stupendi; mani, piedi disegnati nei loro
« piani più delicati, colle loro falangi in azione, i loro ten-
« dini in contrazioni, logiche e verissime. »

Un altro critico autorevole scrisse: « Negli anni 1856,
« 57, 58 aveva affermata la propria individualità...... con
« eccellenti opere nelle quali sono espresse le qualità che
« crearono la giusta riputazione di questo artista; e sono:
« correttezza di disegno, facile pittura, dignità e serietà di
« composizione. »

Enrico Gamba, per toccare a quella correzione del disegno e alla facilità di pennello, aveva disciplinate le inclinazioni del suo talento con una delle più serie e complete educazioni artistiche che un artista possa dare a se stesso. Prima di decidersi ad ascoltare l' ispirazione della sua fantasia s' era impratichito intellettualmente e materialmente dell'arte dei suoi tempi, senza risparmiare in quel fecondo tirocinio fatiche, disagi, tempo e danaro.

In tutti i suoi lavori è palese il fondamento estetico e tecnico ch'egli diede alla sua individualità, prima di affermarsi con le qualità che lo distinguono. Ed è forse perciò che nelle sue opere non trovi alcun accento di ingenuità, e riescono ad appalesarsi originate dal sentimento artistico di quanto Enrico Gamba aveva veduto e studiato. Infatti, parmi che idealmente, nel modo d'immaginare l'opera, nel sentirne il valore morale e pittorico, quell' egregio artista si possa dire il primo eclettico della scuola di pittura storica piemontese. Nella interpretazione dei suoi soggetti non porta mai un individuale modo di leggerli moralmente, egli non ebbe critica soggettiva; nelle sue opere non vi è nè il moralista, nè l'ideologo, nè il psicologo; nulla infine che accenni alle basi filosofiche della mente dell'autore. Gamba aveva lungamente e seriamente studiato e meditato l' arte in ordine alla rappresentazione pittoresca e plastica di un soggetto, e non aveva avuto il tempo di rendersi una ragione propria del substrato morale del suo valore espressivo.

Fu adunque un eclettico rispetto al meccanismo dell'arte e al modo di sentire l'intima poesia del colore e della forma.

Nei *Funerali di Tiziano*, come in tutti i suoi quadri storici, il dramma è tutto nel pittoresco e nella composizione della scena che vi mette sott'occhio.

ENRICO GAMBA.

L'accompagnamento funebre del grande colorista, fattosi con pompa durante la pestilenza, doveva essere una pagina pittorica, tanto per i contrasti che offriva, quanto perchè si prestava ad una composizione grandiosa; perciò Gamba ne fu ispirato.

Questo modo d'intendere e di scegliere i motivi del quadro storico è ciò che distingue i pittori *stilisti* dai veri *passionali*. Fare dello stile, dare cioè ad un'opera la più bella e seria impronta in ciò che riguarda il disegno, il colore e la composizione è l'obbiettivo degli stilisti. Tutti gli stilisti vogliono far sentire la ragione del bello più che

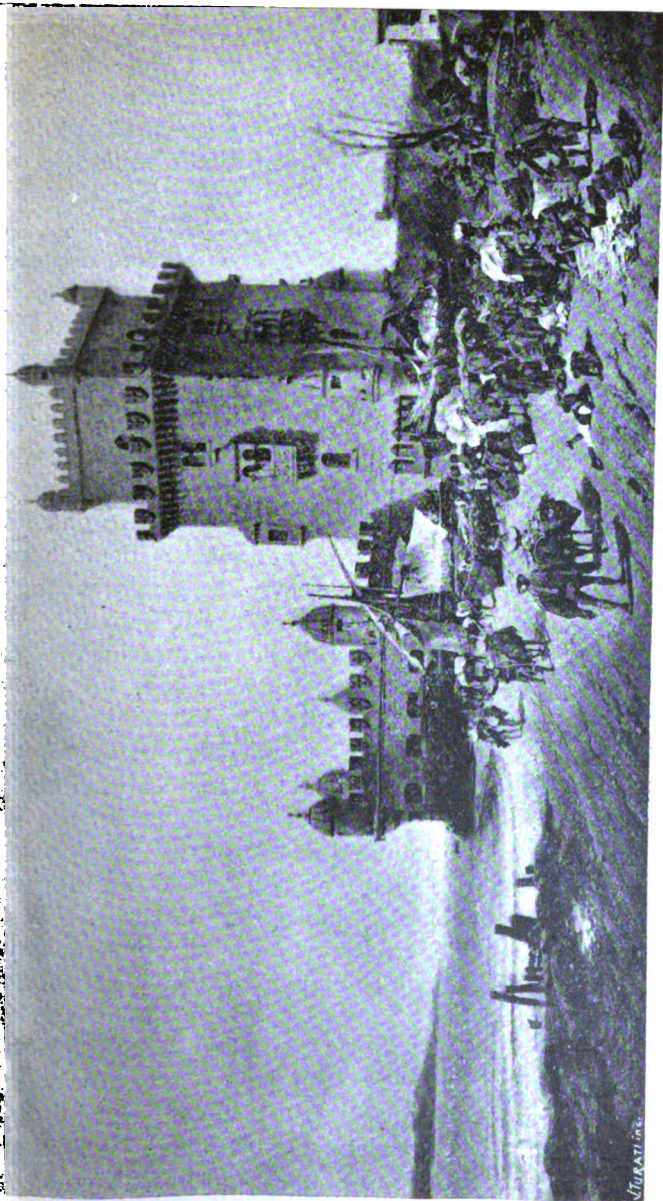
il sentimento, e quando riescono acquistano la riputazione ch'ebbe Gamba durante la sua vita.

Dei vari stili dei suoi contemporanei e degli antichi Gamba ebbe l'intelligenza, ne elaborò le dottrine, e riuscì a farsi una sua maniera, che tende a combinare il colore delle tavolozze venete col disegno dei discendenti di Owerbeck. In quella elaborazione gli eliminò il fondamento morale ed estetico delle due scuole, ónd' è che la sua arte non è nè completamente decorativa nè intensamente espressiva; rimase invece illustrativa: una felice esposizione di fatti operata dal pennello.

Come il maggiore fratello Francesco, Enrico Gamba emigra per tempo alla conquista dell' intelligenza dei progressi e dei prodotti dell'arte estera. Nacque in Torino il 3 gennaio del 1831, dal barone cav. Alberto Gamba, auditore decano della R. Camera dei conti e dalla baronessa Marta Borgnis di Mannheim. A soli sedici anni aveva compiuto l' intiero corso di disegno dell'Accademia Albertina sotto il prof. Cusa, e quello della modellazione del rilievo col Maghinotti, ed entrava alla scuola di pittura allora diretta dal prof. Arienti.

Fu tra i primi a cavare profitto del nuovo indirizzo dato agli studi accademici nel 1844. Quegli studi gli facilitarono la manifestazione delle qualità dell' ingegno, e riuscendo fra i migliori, fece presentire la brillante carriera da lui percorsa.

Nella famiglia Gamba, l'arte aveva ormai stabilita una nobilissima idealità, ed Enrico trovò, cosa rara, un sollecito appoggio nei genitori che lo mandarono in Germania a dar complemento ai suoi studi e a ritemprare l' ingegno alla scuola dei maestri di quel paese. Il 14 ottobre 1850 venne ammesso allo *Städelschen Kunst Istitut* in Francoforte sul Meno, dove rimase per due anni ed ebbe a professori Beker, Zwerger, Owerbek, Launitz, Steinle.

Ho già accennato al carattere artistico della pittura tedesca del 1850, quando spezzati i legami della regola di

Enrico Gamba — *Sul Tago a Belem* (210).

Owerbek, i suoi discepoli continuarono ad illustrare l'ideale purista con opere individuali.

Alla scuola del neopurista ebbe a compagno di studi F. Leighton, il futuro presidente dell'Accademia Reale di Londra. Anche il Leighton divenne uno stilista, e ricorda nella sua opera il disegno germanico, mediante la quasi esagerata fermezza del contorno.

Gamba aperse l'occhio alle forme dell'arte del suo maestro tedesco, ma ne trascurò il sentimento; la parte del suo temperamento latino ripugnava forse ad assimilare l'idealità d'una estetica poco confacente alle tendenze decorative.

Nemmeno i suoi viaggi e la sua dimora a Dresda, a Berlino, a Monaco, dove entrò in intrinsichezza artistica con tutti i migliori maestri, fra i quali Kaulbach e Bendemann, valsero a mutare in lui il modo di leggere nella poesia della storia. In quel modo dimostrò di comprendere che l'arte tedesca non poteva avere un fondamento ideale omogeneo alle fonti d'ispirazione a cui avrebbe dovuto attingere per parlare al cuore e all'intelligenza degli italiani.

L'Italia allora non avrebbe inteso una idealità contemplativa; la sua arte, per essere moderna, doveva rispecchiare l'*attività;* e nei quadri del Gamba i soggetti sono realmente posti in azione, e non sognati attraverso una formola estetica, come accadde nelle opere dei tedeschi da lui studiati.

In Germania adunque il nostro pittore non fece che addestrare la mano e l'ingegno a quella elegante purezza del disegno che impronta le sue opere migliori. Era ciò che egli andava a chiedere a quei maestri, per non lasciarsi poi sviare dalla facilità del pennello. Dalla Germania passò in Olanda e nel Belgio, dove la scienza della tavolozza era in maggior credito. — Alcuni fondi dei suoi quadri, la loro atmosfera pittorica, ricordano quanto è penetrato nella maniera di Gamba il senso dell'arte dei maestri di Harlem, di Amsterdam, di Rotterdam. È un riflesso pallidissimo, poco palese, ma che non può sfuggire a chi ne studia con cura

ENRICO GAMBA — *Beatrice di Portogallo condotta sposa al Duca di Savoia Carlo III* (191).

speciale le tele. Se nei quadri di Gamba vi è un accenno a ciò che si chiama l'ambiente, credo provenga dai suoi studi di Olanda.

Venezia e Roma, ch'egli andò ad abitare per qualche tempo, tra il 1850 e il 54 al suo ritorno dall'estero, gli rinfrescarono la fantasia con l'impressione del colore, e completarono l'indirizzo della tavolozza ormai votata all'eclettismo da noi studiato, e di cui fu il primo saggio affermativo il dipinto *I Funerali di Tiziano*. La storia estetica di questo quadro, ove avessi il campo di studiarla, basterebbe a definire l'estetica che predomina la grande operosità artistica del Gamba. Quel quadro era stato ideato in Germania, studiato a Venezia e fu eseguito a Roma.

Ebbene, chiunque l'analizzi nei suoi effetti troverà il riscontro dei tre ambienti artistici; dai quali il Gamba uscì completo per dar forma sensibile al proprio ideale.

I *Funerali di Tiziano* destarono un entusiasmo vivissimo tanto a Roma che a Torino; fu come una rivelazione di nuovi orizzonti. Certo era una novità il vedere uscire da un pennello italiano un'opera costituita con l'intelligenza di quanto si faceva in Germania, in Francia e nel Belgio. Inoltre, in quell'opera v'era il sentimento dell'azione, diceva il lutto e il dolore di un popolo; ed era in armonia con quanto agitava la coscienza del pubblico. Un quadro italiano, che rappresentava un episodio della vita del popolo italiano, si guardava e sentiva altrimenti che nei nostri giorni.

Quella, nell'ordine professionale, fu l'opera decisiva di Enrico Gamba. Il premio migliore che ne ricevette fu la sua nomina a professore di disegno nell'Accademia Albertina, riordinata dalle riforme del marchese di Sartirana.

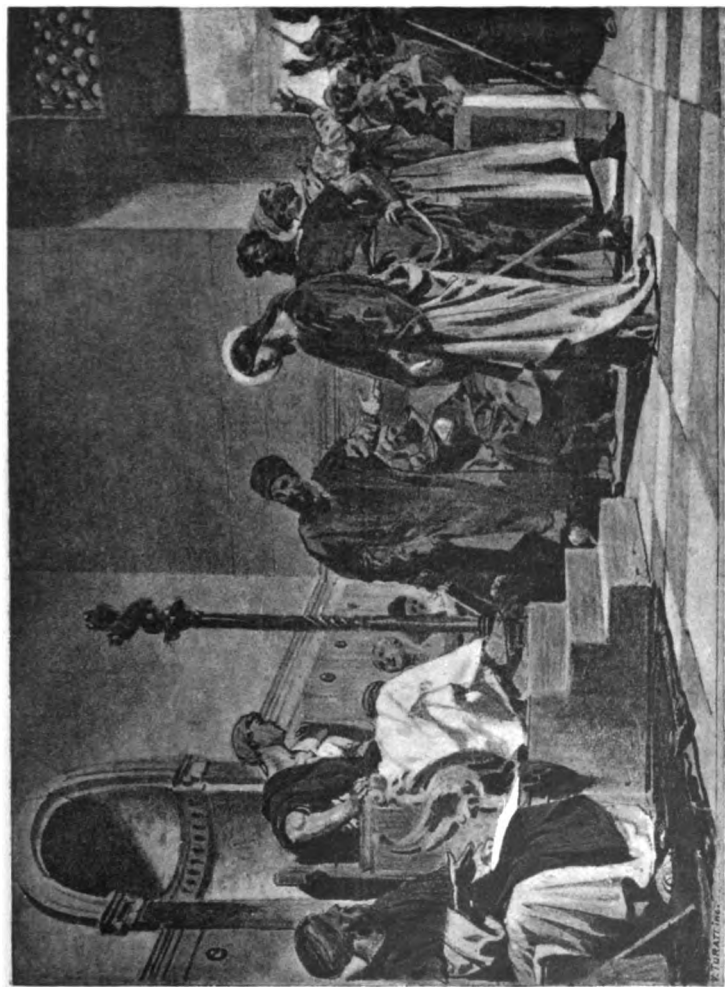
I caratteri generali dell'opera di Enrico Gamba, per chi li studii nel complesso di tutta la sua carriera artistica, danno per quoziente un temperamento decorativo raffinato nella pratica del disegno. Gamba, infatti, nella composizione, nel modo di vedere e d'interpretare il soggetto dimostra

Enrico Gamba — *Vittore Pisani portato in trionfo* (199).

una fantasia che ha vedute larghe e superficiali; l'intimità artistica del suo quadro è determinata dalla sua maniera d'incidere la forma. In questo caso l'equilibrio pittoresco e plastico è sempre a scapito della ingenuità. Perciò le tele del nostro artista si appalesano sempre misurate, meditate, volute in ordine alla dottrina eclettica che sorveglia l'impeto della ispirazione.

ENRICO GAMBA.
Bozzetto per la Facciata del palazzo dell'Esposizione 1880.

Gamba è un eccellentissimo professore di disegno, appunto perchè la sua mano, i suoi occhi, il suo intelletto concorrono simultaneamente a interpretare la forma con l'unità di una dottrina, che non ha lacune per dar posto all'intemperanza della fantasia. Ed è forse perciò, che tra i bozzetti e i quadri di questo artista si nota una differenza nella intensità espressiva del colorito e del movimento.

Nei bozzetti l'indicazione riassuntiva del tono o della forma è bene equilibrata e incorpora lo spedito muoversi dell'inspirazione dell'autore e la sua facilità d'esprimersi; nel quadro quell'agilità va spegnendosi, per dar luogo al gusto del disegno, all'incisiva eleganza dei contorni.

ENRICO GAMBA — *Bozzetto della Via Crucis* (189).

Nei quadri del Gamba nessuna figura è mal disegnata, ma la fusione della poesia, del movimento è di molto più resa nei suoi bozzetti.

Steinle lo chiamava uno degli artisti più potenti d'Italia; lo fu realmente, per il proprio tempo e nella scuola eclettica di cui fu uno dei più poderosi campioni.

In una parte della scelta dei suoi soggetti, Gamba provò che la sua tavolozza èra in comunicazione diretta con le idee e le passioni dei contemporanei.

Giovanni Huss; Vittor Pisani portato in trionfo; Vittorio Amedeo II; Fra Paolo Sarpi; Carlo Emanuele I e l'ambasciator di Spagna sono l'emanazione del pensiero nazionale, echeggiante nel cuore e nell'intelletto dell'artista.

Moderna, in relazione al tempo, fu sempre la sua maniera d'intendere l'arte, poichè il suo eclettismo derivava appunto dalla transazione che allora aveva luogo tra il romanticismo, il purismo e il naturalismo. Quella transazione era l'opera di una scuola che in Francia ebbe per antesignani Paolo Delaroche, Roberto Fleury, Carlo Gleyre, Couture e Gérôme.

Infatti, nei quadri del Gamba voi trovate alcune delle caratteristiche proprie ai modi di fare e d'intendere l'arte particolari a quegli artisti. Non vi pare che nel *Fra Paolo Sarpi*, in *Vittorio Amedeo II* egli abbia raggiunto la chiarezza della composizione, l'esattezza pantomimica dell'autore del *Cromwell?* — Di Roberto Fleury ebbe l'ispirazione e nella scelta dei soggetti, dove vi è meno immaginazione che accurato studio della realtà storica dell'episodio ch'egli intende riprodurre. Lo spirito di Gamba, non è forse grave e riflessivo, dignitoso come quello che guidava l'operosità artistica di Carlo Gleyre. Anche il nostro pittore come Couture « ha voluto disegnare con più esattezza dei *coloristi* » e nelle sue figure, come in quelle del pittore dei *Romani della decadenza*, il contorno alquanto spinto serve a connetterne la fisionomia plastica.

Però Gamba ebbe sempre il giustificato orgoglio di discendere dall'arte tedesca, e quando esponeva a Parigi si

ENRICO GAMBA — *Bozzetto della Via Crucis* (186).

dichiarava allievo dello Steinle. Ma l'eclettismo, come principio non ha nazionalità vera; e nelle sue applicazioni, anche incoscientemente, s'accosta a quanto fanno tutti gli aderenti alla dottrina estetica che ne deriva.

Benchè Gamba debba la sua fama ai quadri storici, fu un buonissimo paesista e intese molto seriamente il progresso che l'arte del paesaggio fece ai suoi giorni. Disegnò le masse con modernità, eliminando tutto quanto non è significativo nel colore poetico e pittoresco di un motivo.

Del suo pennello di decoratore eminente rimangono, magnifico saggio, i dipinti del Duomo di Alessandria e di quelli di Chieri, di Saluzzo, di Ciriè; la lunetta del palazzo dell'Esposizione del 1880 (v. incis.); alcune decorazioni che adornano le sale del Palazzo della Cisterna; le tre prime stazioni della *Via Crucis* della chiesa di S. Gioachino in Torino, lavoro rimasto incompleto per la di lui morte (1).

---

(1) Di Enrico Gamba mi fornì gentilmente e affettuosamente le più sicure notizie biografiche il fratello suo, professore Alberto Gamba, a cui sono riconoscentissimo. All'egregio signore devo anche il seguente completo elenco delle opere principali dell'illustre pittore:

1856, *I funerali di Tiziano*. — 1857, *Tintoretto e l'Aretino — Il Diluvio*. — 1858, *Giovanni Huss*. — 1859, *L'assassinio di Fra Paolo Sarpi*. — 1860, *Girolamo Savonarola che predica al popolo fiorentino*. — 1861, *Il plebiscito per l'annessione delle provincie meridionali*. — 1862, *Ecco Gerusalemme*. — 1863, *Carlo Emanuele e l'ambasciatore di Spagna*. — 1864, *Uno dei « qui pro quo » di don Chisciotte*. — 1865, *Beatrice di Portogallo sposa a Carlo III di Savoia* (v. incis.). — 1867, *Vittorio Amedeo che spezza il collare*, ecc. (esposto a Parigi). — 1872, *Goldoni che studia dal vero* (esposto a Vienna nel 1873).

In seguito: *La morte del doge Foscari — Ferie finite — Ritorno a Venezia dalla villa — Cornelia madre dei Gracchi* — Ritratto di *Vittorio Emanuele* pel Municipio di Torino — Ritratto di *Vela con la moglie e il figlio — Presepio*, pala d'altare per la Chiesa del Gesù — Cinque quadri che rappresentano *La vita della Vergine*. — *Arte e famiglia* era l'opera che aveva sul cavalletto quando morì, e che lasciò incompiuta.

Oltre a queste opere, Gamba eseguì un grandissimo numero d'opere minori, tra le quali sono da notarsi: — *I minatori — Saccheggio in Ispagna — Mosè salvato dalle acque — Ore d'ozio — La miseria in Romagna — Le primizie del padrone — I buffalari — I cacciatori di aquilotti — L'isola di Montecristo — Ogni servizio merita compenso — Il ciabattino — Una sentenza del Consiglio dei Dieci — Troppo tardi — Le prime confidenze* — molti paesaggi, e parecchi quadri religiosi per le chiese d'America.

Il commendatore Enrico Gamba moriva improvvisamente il giorno 19 ottobre 1883.

« L'artista fu colpito in tutta la maturità del suo in-
« gegno, senza avere detta in arte, l'ultima e forse la più
« potente sua parola. Egli aveva in pensiero di produrre
« un giorno un'opra nella quale avrebbe raccolta tutta la
« sua scienza: ne aveva il soggetto . . . . . è svanito nel
« nulla ».

Così scriveva nel citato articolo Edoardo Calandra, all'indomani della sciagura che portava un lutto profondo nella vita dell'arte piemontese.

A. GASTALDI

Andrea Gastaldi, che in ordine di tempo fu il terzo ad entrare, come professore dell'Accademia, nel movimento dell'arte piemontese, ebbe fin da giovanetto tutte le impazienti curiosità dell'ingegno avido di schiudersi al sole della gloria dei grandi maestri.

Il freno e le discipline della scuola gli divennero insopportabili appena si sentì in possesso della grammatica dell'arte. Il suo primo pensiero fu di avere uno studio proprio, dove avrebbe trovato la quiete, il raccoglimento a meditare ed esperimentare la vocazione. Affittò una bottega nello stesso locale in cui si trovava lo studio del pittore Augero; prese delle modelle e principiò a iniziare la tavolozza ai misteri del nudo, ch'egli trattò poi con tanta delicatezza nelle sue opere. E là, forse, ebbe per la prima volta la visione plastica dei quadri, che la sua fantasia elaborò sotto la suggestione poetica prodotta in lui dalla lettura delle opere di Dante, di Byron, di Châteaubriand, e di tutti i grandi poeti del nostro secolo e dell'umanità.

L'indole di Gastaldi è appunto il risultato del vivo compenetrarsi dell'ispirazione letteraria col sentimento della forma. Come Gérard e Giradet egli attinse l'impulso all'operosità della fantasia dall'opera letteraria dei poeti che più rispecchiavano la coscienza estetica del suo tempo. Nonostante questa sua comunione ideale col genio let-

terario, i suoi quadri non cadono nel genere illustrativo; ricostituiscono invece con l'arte del pennello, in una nuova opera personale, il soggetto che ha impressionato Gastaldi e gli diede sufficiente spinta morale ad assurgere alla visione.

E là, nel piccolo studio, egli comprese, che a dar forma all'ideale che vagheggiava era necessario portare all'ingegno un nuovo contributo, completarne l'educazione mediante lo studio dei grandi maestri, fecondarlo al contatto del sentimento e del senso dell'arte moderna. Allora decise di recarsi a studiare e a lavorare a Firenze e a Parigi.

A Firenze la suprema intelligenza ch'egli aveva della poesia della forma si sarebbe svolta e raffinata nel meditare e assimilare la espressione propria al disegno toscano.

A Parigi avrebbe imparato a trasfondere nel quadro gli accenti dell'arte moderna, ovverosia, l'estetica di una delle varie scuole che allora fiorivano in Francia.

Infatti si può dire che a Parigi Gastaldi abbia trovato il culto dei principii che costituiscono la sua dottrina artistica. Come Ingres, Gastaldi rimase indifferente alla discussione dei classici, dei critici e dei naturalisti; prese il suo partito dando soltanto importanza a quanto lo avrebbe aiutato ad esprimere le sue emozioni, e acquetò l'intelligenza nello studio delle opere di Ingres, Gros, Delaroche, Ary, Scheffer, Fleury, Gleyre, Couture; tenendosi lontano dalla suggestione pittoresca di Delacroix, ch'egli trovava volgare ed esagerato. In Gastaldi trovò una nuova forza di manifestazione l'ideale tecnico, che aveva per culto le forme dell'arte dei maestri del rinascimento italiano contemperate dallo studio del vero. Fare delle opere moderne col rispetto delle grandi tradizioni, era l'aspirazione di Gastaldi e dei grandi intelletti coi quali comunicò durante la sua dimora in Francia.

Per quella via il nostro pittore arrivò allo *stile*, a ciò che distingue e fa primeggiare la sua produzione nella storia dell'arte piemontese di questo secolo.

Però, a definire il proprio ingegno, si può dire che a lui non siano bastati cinquanta e più anni di operosità artistica; che, se badiamo all'immenso amore e grandissimo studio ch'egli impiegava nel decidere il quadro, era fecondissima. Soltanto con la vita cessò in lui l'agitarsi dello spirito di ricerca, d'onde uscirono le varie trasformazioni del suo ideale pittorico.

ANDREA GASTALDI.

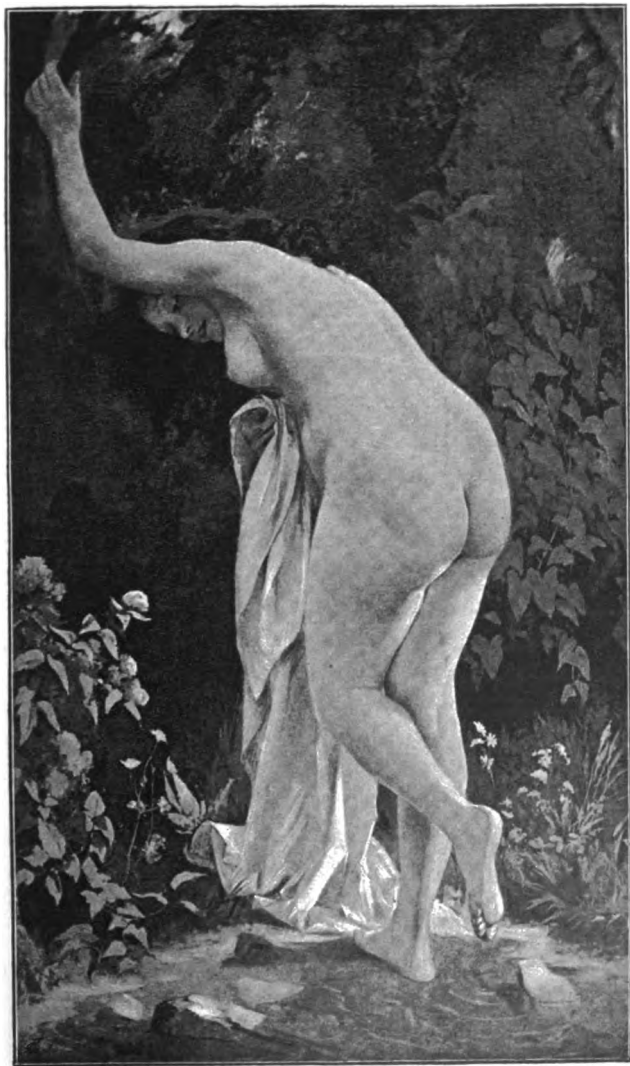
Una rara potenza a rinnovarsi, a trovare la propria fibra artistica pronta a vibrare per nuove forme e nuovi ideali tecnici ed estetici, una virilità di ingegno protratta fino alla tomba, furono, insieme al costante amore per la poesia della forma, le caratteristiche dell' individualità di A. Gastaldi.

Per il suo ingegno, sembra gli anni non passassero. Trovava occasione a ritemprarsi là dove altri, sgomentato, s'appartava, accorato di assistere al tramonto del proprio ideale. La senilità artistica non attristò la vecchiaia del

Gastaldi, che morì ancor giovine all'arte, con tutti gli entusiasmi di chi si prepara a nuove affermazioni. Se, in relazione al movimento dell'arte in Europa, non precorse mai il proprio tempo, non rimase però mai alla retroguardia delle falangi che guadagnarono le più belle vittorie del nostro risorgimento artistico. Seguì con passo sicuro tutta l'evoluzione della pittura, e amò e comprese le manifestazioni del genio dell'arte dei tempi in cui visse. Parmi che questa sua resistenza ai tempi, lo debba a ciò che fu la qualità intrinseca del suo temperamento artistico, il segno col quale spiegò la propria individualità; all'amore per la forma. Egli amò la forma con animo di cinquecentista, ne sviscerò la poetica intimità, ne illustrò il lirismo e l'eroismo, ne tradusse la plastica vitalità; l'amò al di là della linea, del contorno, con occhio vigile alla modellazione, a tutto ciò che può far palpitare il marmo e la tela.

Nel quadro i *Prigionieri di Chillon*, esposto alla Promotrice nel 1854, sono già palesi tutti i principali fattori della tecnica e dell'ideale di Gastaldi.

L'ispirazione letteraria dell'opera, di cui trasse la visione leggendo il poema di Giorgio Byron; la franchezza del disegno, derivante da una bella interpretazione dell' accento espressivo della forma, danno al quadro la fisionomia della scuola francese da cui deriva; onde Vittorio Benisson, forse a torto, lo rimproverava, in un suo scritto pubblicato nell'album della Promotrice di quell'anno 1854.

Gastaldi, insieme ai migliori suoi contemporanei della scuola piemontese, dovette per fatalità storica seguire il movimento delle scuole d'oltralpi; egli fu uno dei grandi volgarizzatori dell'ideale dell'arte moderna in Piemonte. La efficacia della sua opera, in relazione al movimento dell'arte indigena, sta appunto nell'avere contribuito, con l'importazione delle forme dell'arte francese, ad aprire alle nuove generazioni gli occhi su quanto ci rimaneva a fare per metterci all' altezza di quanto si produceva all'estero, e per emulare il genio delle altre nazioni. Se Gastaldi si

ANDREA GASTALDI — *Una bagnante* (277).

fosse limitato a fare dell'arte paesana, il suo ingegno non avrebbe raggiunto lo sviluppo a cui toccò ritemprandosi all'estero, nè dalla sua scuola sarebbero usciti gli artisti che, facendo dell'arte individuale e italiana, l'onoravano come maestro.

E di quel suo apostolato per il rinnovamento dell'arte in Piemonte, Gastaldi dimostrò di avere l'intuito tanto nella scuola, ch'egli dirigeva con criteri liberali, quanto nelle sue opere, che hanno tutte un nobile fondamento morale e tecnico. — La sua istruzione, scevra da pedantismi, infondeva anzitutto agli allievi la persuasione delle difficoltà dell'arte, dei sacrifici ch'essa esige dai suoi cultori, della infaticabile applicazione ch'è indispensabile per riuscire a fare qualche cosa di affermativo.

Dagli allievi esigeva molto, perchè molto insegnava, non trascurando di trasmettere in loro con le parole e l'esempio le cognizioni e la pratica dell'arte.

Il culto della forma era stabilito nella sua scuola come principio direttivo. Dello studio del nudo perciò fece uno dei principali scopi del suo insegnamento. Egli era convinto, che chi sapeva bene disegnare il corpo umano aveva in pugno i mezzi a tentare tutte le vie della pittura, con probabilità di riuscita. Dai suoi scolari domandava inesorabilmente una buona interpretazione del modello, di cui voleva rendessero la forma con la maggiore esattezza.

La dignità del maestro era in lui sostenuta, non solo dall'autorità dell'artista, ma anche da una vastissima coltura estetica e letteraria, della quale si compiaceva trasmettere agli allievi l'intelligenza. Per i più distinti fra i suoi scolari si faceva paterno; loro prodigava cure speciali e qualche volta aiuti materiali. Nessun scolaro povero è ricorso invano alla sua generosità, ch'era veramente inesauribile per quelli che s'erano accaparrata la di lui stima con l'applicazione e l'ingegno.

Durante le vacanze d'estate non mancò mai d'invitare i migliori allievi in una sua villa, sui pressi di Chieri, dove

A. Gastaldi — *Mezza figura di donna*
Studio per il quadro « Il debole vince il forte » (278).

l'ospitalità del maestro e dell'amico offriva, insieme alle delizie degli studi sul vero, le squisitezze della tavola, gli svaghi della vita campestre, tutte le cure affettuose d'una famiglia in cui la elevatezza del sentimento è pari all'intelligenza dell'arte. L'egregia donna che il Gastaldi s'era data a compagna della vita è anch'essa un'artista.

Il nome di Léonie Lescuyer-Gastaldi comparve più volte nei cataloghi delle Esposizioni della Promotrice, e le sue opere ne affermano la potenza dell'ingegno. La signora Gastaldi fu allevata nell'atmosfera del genio, e quando sposò il nostro pittore, godeva già fama di essere una delle migliori allieve di Rosa Boneur. Della maniera della grande animalista francese le opere dell' egregia artista rispecchiano la solidità del disegno e l' elegante brio del movimento.

Il colpo di frusta — Il guado — L'ora del pasto — I compagni di miseria — Nella stalla — sono opere, che per serietà d'intendimenti, qualità di colore e di disegno, per elevatezza di sentimento della natura hanno una vera importanza artistica. Esse smentiscono in tutti i modi l'inferiorità di mente della donna nella pratica dell'arte; mettono il loro autore nella schiera dei più distinti e coscienziosi artisti del nostro tempo. Pensi il lettore come i giovani dovevano sentirsi nobilmente ritemprati nel cuore e nella intelligenza, vivendo in cortese famigliarità nella casa di Andrea Gastaldi e di Léonie Lescuyer.

L'azione che il maestro esercitò sullo sviluppo del sentimento e dell'intelligenza dell'arte in Piemonte, nell'aprire e indicare ai giovani la via della gloria, non è ristretta al campo tecnico o alla trasfusione del suo entusiasmo per la poesia della forma. Gastaldi fu un estetico, un artista che portava nell'opera, insieme alle facoltà materiali d'occhio e di mano, il sentimento e il pensiero di un grande poeta. Egli spinse i suoi discepoli e i contemporanei alla osservazione immediata del valore plastico dei modelli; ma nello stesso tempo li elevò al sentimento morale dell'arte, al

ANDREA GASTALDI

Testa di studio per il quadro « Savïtri » (281).

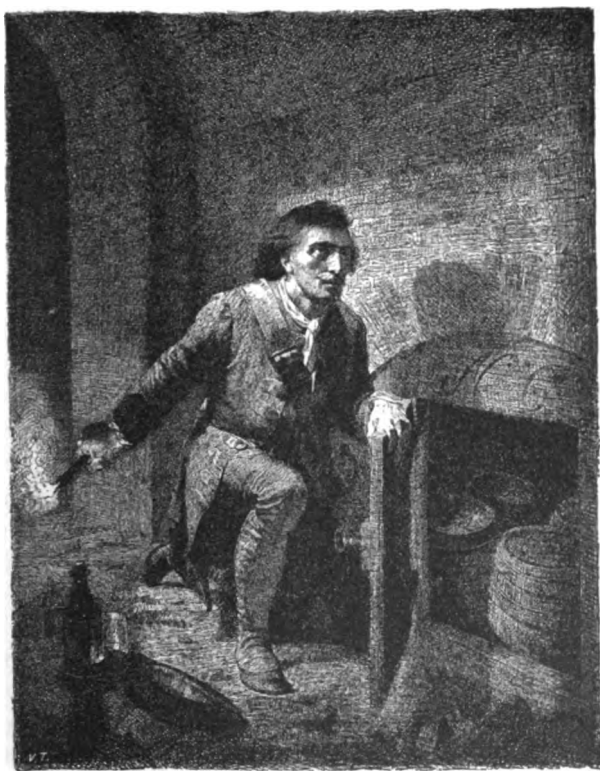
concetto della sua potenza a socializzare le idee e i sentimenti del bene. In una grande parte dei suoi quadri voi trovate il filosofo moralista, e la sua estetica potrebbe definirsi « l'esaltazione dell'idea del bene mediante lo splendore della forma. » Per lui infatti il bello è lo splendore del vero, anzi della verità, che illumina la vita dell'uomo attraverso la storia.

La verità dell'eroismo, del sacrificio, della libertà, dell'amore, si avviluppa nelle sue tele con tutte le dolci e fiere espressioni della forma; trionfa nei soggetti, in ognuno dei quali è palese il palpito d'un'idea, di un sentimento bello e generoso. Era ben necessario che l'arte piemontese, richiamata alle ispirazioni del *vero*, udisse nello stesso tempo la potente voce d'un artista, che le ricordasse quanto alla grande arte è del pari indispensabile il culto della verità (1).

Negli ultimi anni della splendida carriera Andrea Gastaldi, che aveva l'anima d'un artista del rinascimento, cercò nella pittura in cera una via a perfezionare il materiale

---

(1) Le opere esposte da Andrea Gastaldi alla Promotrice sono: 1847, *L'addio tra Gesù e Maria*. — 1848, *L'Italia liberata dall'austriaco per comando di Dio*. — 1849, *L'uomo saggio che scacciando i vizi s'attiene alla virtù*. — 1850, *Sacrificio di Abramo — Tramonto — Un re in catene*. — 1851, *L'ora del pensiero*. — 1852, *I vespri siciliani*. — 1853, *La perdita del primo amore*. — 1854, *Il prigioniero di Chillon*. — 1856, *Savonarola tratto al carcere*. — 1857, *Lia — Autoritratto — Pia de' Tolomei — Sordello*. — 1858, *Barbarossa dopo Legnano — Studio di testa*. — 1860. *Pietro Micca* (v. pagina seg.) — *L'innominato*. — 1862, *Venere e Amore — Atala*. — 1868, *Costanza dei Tortonesi*. — 1869, *Bruto Minore — Caino e suo figlio — Il debole vince il forte*. — 1871, *Savitri* (pag. prec.) — *Dramma all'epoca preistorica*. — 1874, *Si fa giorno in un'anima*. — 1878, *Damaianti dormiente — Apparizione di Gesù Cristo — Una bagnante*, quadro che riproduciamo. — 1879, *Bonifacio VIII*. — 1884, *Emanuele Filiberto infante*.

Per completare l'elenco delle opere lasciateci da questo pittore dobbiamo aggiungere le seguenti: 1845, *S. Paolo*, per la parrocchia del comune di S. Paolo d'Asti. — 1846, *Salita di Gesù al Calvario*. — 1855, *Parisina*, che trovasi alla Pinacoteca di Filadelfia. — 1864, *Tommaso I di Savoia e la Magna carta*. — 1865, *Le nozze di Cana*, affresco nella chiesa parrocchiale di Gros-Cavallo in val di Lanzo. — 1877, *La caduta di Simon Mago*, per la chiesa de' Ss. Pietro e Paolo. — 1880, *I dodici Apostoli*, per il Duomo di Chieri. — 1888, *Semiramide e le colombe* (in cera) — *Il beato Zaccaria — Teste di donne — Gli amori celebri — La battaglia di San Martino* — il cartone *Caligola in mezzo all'oro*.

ANDREA GASTALDI — *Pietro Micca* (274).

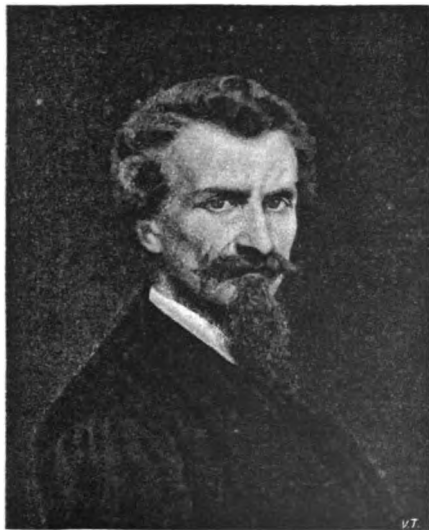
dell'arte. Fece egli stesso i primi esperimenti della nuova composizione delle mestiche, impiegandola nel dipingere la *Semiramide allevata dalle colombe* — *La Primavera* — *alcune teste di donne* e la grande tela rappresentante *Gli amori celebri*, che lasciò incompiuta, ultimo vigoroso sprazzo di luce del suo genio di pittore e poeta.

Andrea Gastaldi era nato in Torino il 16 aprile 1826, e vi morì il giorno 9 gennaio 1889.

L'Accademia Albertina, che da lui ebbe il migliore impulso all'incremento dell'ideale della pittura, lo ricordò sommo maestro con una esposizione delle migliori sue opere e con la commemorazione della sua individualità morale, intellettuale ed artistica, che ne fece in quell'occasione il poeta Corrado Corradino.

Ma a commemorarne l'intelligenza e il cuore ch'egli ebbe per l'arte e gli artisti, vivono e trionfano, degne di lui, le opere dei migliori suoi allievi.

GIUS. GIANI. Col Gamba Enrico e Andrea Gastaldi tenne uno dei posti più distinti della storia dell'arte in Piemonte Giuseppe Giani. — Nacque in Cerano, villaggio della valle d'Intelvi, fra il lago di Lugano e quello di Como, il giorno 17 settembre 1829. — L'umile condizione della famiglia lo obbligò a lasciare, appena dodicenne, il paese natio, per recarsi a Milano a guadagnarsi da vivere. Anch'egli, come tutti coloro che sentono la prepotenza della vocazione, ed hanno l'intelligenza di capire che il lavoro è il solo mezzo di elevarsi, occupava le poche ore di riposo lasciategli dal faticoso mestiere, a disegnare dai pochi modelli che s'era procurato. Fino dalla scuola elementare aveva dimostrato le migliori attitudini al disegno, e con quella natural predisposizione riuscì in breve a raggiungere il possesso della tecnica e della pratica, che gli permisero di lasciare il mestiere e darsi all'arte. Pensate la festa dell'animo suo, nobilissimo e gentile, il giorno che potè dare un calcio alla cazzuola, per brandire trionfante la tavolozza e i pennelli. Il ritratto era la forma dell'arte da cui avrebbe potuto

trarre maggiore e immediato profitto materiale, ed egli vi si dedicò; e la buona esecuzione, la somiglianza, il mitissimo prezzo gli procurarono il modo di campare onestamente dell'opera del suo ingegno.

GIUSEPPE GIANI.

Tutto si lega e si svolge nella vita d'un uomo. Furono certo quei primi ritratti che gli indicarono la via di raggiungere poi una speciale eccellenza in quel ramo della pittura; come fu il primo mestiere quello che gli diede occasione di conoscere il cav. Pietro Giani, ricco impresario, che divenne il suo mecenate, lo condusse a Torino, lo fece entrare all'Accademia, l'ospitò in sua casa, gli fece da padre, e più tardi gli concesse la figlia in isposa.

All'Accademia ebbe per compagni di studio Barucco Felice, Eydoux Leone, Francesco Brambilla, Teja Casimiro, Enrico Gamba, Augero Francesco, Emanuele Appendini,

Carlo Zuccoli. Non gli mancarono emulazioni! In tutti quei giovani l'entusiasmo per l'arte era pari alla prontezza dell'ingegno. Giani tenne onorevolmente il suo posto, guadagnò molti primi premi, ed ottenne parecchie delle più importanti pensioni, vincendo i concorsi di pittura degli ultimi corsi accademici. Era il modo migliore di mostrarsi grato al suo protettore.

Nel 1852 fu mandato a Roma, dove si fermò due anni e legò amicizia intrinsichissima con Enrico Gamba. Un terzo anno lo passò a Firenze. Di ritorno da quella città si recò a Como dove per alcun tempo si rese stimato, dando prove del profitto ricavato dagli studi di perfezionamento di Roma e Firenze. Ma un voto del cuore lo chiamava presto a Torino, dove prese dimora, e vi sposò la figlia del suo protettore, la gentile compagna della giovinezza, quella che aveva confortato i suoi primi sogni d'artista, e che poi lo aiutò a sostenere con fede e dignità tutte le traversie e i dolori della difficile vita dell'arte.

Nel 1860, prima del suo felicissimo matrimonio, la sua bella operosità, il suo contegno ebbero un altro compenso; venne nominato professore di pittura all'Accademia, al posto di aggiunto del professore Gaetano Ferri.

E qui, per dire del merito artistico che lo distinse, mi è grato cedere la penna a chi ne dettò affettuosamente una biografia artistica inedita, gentilmente concessami dal figlio Giovanni, che del padre ha il cuore, l'intelletto e l'entusiasmo pel l'arte.

Mi valgo del giudizio pronunziato da quel biografo sull'opera di Giuseppe Giani, poichè in esso trovo espresso in bella forma, quanto io stesso pensai osservando e studiando la produzione artistica di quel pittore.

. . . « Basta osservare che egli, nato ed educato nel « periodo romantico dell'arte italiana, vi trovò pascolo gra« ditissimo al suo modo speciale di sentire e di rendere i « fantasmi della sua mente; e finchè durò quel periodo non « gli fece difetto l'immaginazione. Trovava facilmente,

« componeva con sicurezza, non mancava di slancio. Morta
« la pittura storica romantica, egli si trovò un po' a di-
« sagio; l'abilità tecnica era di gran lunga più perfetta,

G. Giani — *Io t'avrò sempre in cor, povera morta!* (217).

« ma l'invenzione appariva più faticosa. Gli artisti ammi-
« ravano più che non il pubblico; il soggetto qualche volta
« non era abbastanza ricco, ma la fattura, specialmente per
« quanto riguarda il disegno, non lasciava punto a desi-
« derare, e dimostrava anzi un continuo progresso.

« Però dove, a mio credere, egli lasciò un' impronta ve-
« ramente forte nell'arte, che non si cancellerà così facil-
« mente, fu nei ritratti..... fu un valentissimo ritrattista ».

Aggiungerò che nel cambiare il fondamento estetico della sua pittura, Giani non alterò punto le qualità che costituivano il vero merito dei suoi dipinti.

Appunto perchè eccelse nel ritratto, egli portò nell'arte storica la intimità del sentimento, che guida a una buona interpretazione della fisionomia plastica e morale della persona ritratta. — *L'episodio della Rivoluzione francese* — *Tintoretto* — *Io l'avrò sempre in cor, povera morta* (vedi incisione), ed altri, sono quadri eminentemente fisionomici, in ordine alla passione, al carattere e all' individualità plastica dei soggetti che rappresentano. Sono fisionomici e perciò potentemente espressivi, ed io li preferisco alla grandiosità di molte composizioni, nelle quali non trovo che del sentimento decorativo.

Continua l'affettuoso biografo:

« Nell'eseguire un ritratto, ci metteva tutta la passione
« grandissima ch'egli aveva per l'arte, e il suo pennello
« trovava intonazioni così giuste, così vere, così potenti,
« da farne restare meravigliati i più provetti; come, per
« esempio, il Gamba, che gli si confessava in ciò aperta-
« mente inferiore ..... Due doti, ho sentito ripetere da
« molti pittori, aveva egli in grado eminente: disegno cor-
« retto e tavolozza robusta e simpatica ..... E anche i
« giovani artisti lo riconoscevano; il Pascal, Grosso ed
« altri venivano meravigliati nel vedere in che modo egli
« già avanzato in età, seguiva i progressi dell'arte e cer-
« cava indovinarne i segreti; tant' è vero che la pittura
« larga, a tratti sicuri, in lui quasi audace, egli la fece in
« questi ultimi tempi (1885) con ottimo successo ».

Da parte mia ho il convincimento che l'unità fisionomica dell'arte di Giani, abbia concorso non poco ad escludere dalla scuola piemontese le reminiscenze decorative nel quadro di cavalletto.

La quiete pittorica ch'è nei suoi quadri, può avergli nociuto alla fama di colorista, ma difese con molta efficacia i diritti che hanno nell'arte della pittura l'espressione, il carattere, il sentimento.

All'Accademia insegnò pittura dal 1860 al 70, e da quell'anno in poi fu aggregato alla scuola del disegno diretta dal professore Enrico Gamba.

Fu modestissimo, e conservò la dignità dell'arte al punto di sembrare indifferente agli onori e alla celebrità. Non brigò nè onori nè commissioni; ma non gli mancò mai il lavoro, e fu insignito della croce di cavaliere, per benemerenze reali, acquisite per aver retto per un anno la scuola di pittura, durante l'assenza del prof. Gaetano Ferri. L'amore dell'arte non vinse in lui quello della famiglia; e alla gloria più volte ebbe a preferire la felicità dei suoi cari.

Morì la sera del 17 dicembre 1885, di lunga penosissima malattia, appena compiuti cinquant'anni, dignitosamente spesi nel culto dell'arte e della famiglia (1).

C. F. Biscarra.

Con la nomina di Carlo Felice Biscarra, pittore e scrittore d'arte, a segretario effettivo, si può dire l'Accademia coronasse il suo rinnovamento onde concorrere con la maggiore energia e intelligenza al rinnovarsi dell' arte

(1) La sua operosità artistica aumentava mano mano che si faceva più irto di difficoltà il suo cammino; mentre crescevano per lui le cure della famiglia numerosa e l'arte domandava al suo ingegno nuove e poderose affermazioni. Tutte le Esposizioni della Promotrice annoverarono fra le cose migliori molti dei suoi dipinti. Fra quelli che levarono maggior grido ricordiamo: *Pia de' Tolomei — Prigioniero di Stato visitato dai suoi cari — Vitt. Alfieri, l'abate di Caluso e la contessa d'Albany — Linda di Chamounix*. Fra le commissioni più importanti, oltre un ragguardevole numero di ritratti, da lui eseguiti, è notevole: *Il S. Bernardo*, quadro di grandi dimensioni allogatosi nell'ospizio del Piccolo S. Bernardo. Dei suoi ritratti, quello di *Cavour*, fu ammirato e acquistato a Londra per il grande e squisito sentimento artistico e fisionomico con che era stato dipinto. I ritratti di *Vittorio Emanuele II* e di *Umberto I*, che si trovano nella sala dei matrimoni del Municipio di Torino, sono pregevole opera del suo pennello. Ed è ricordato nel mondo dell'arte il *Ritratto di vecchia* ch'egli esponeva nel 1880, nelle sale dell'Esposizione di piazza d'Armi. In quella Esposizione comparve anche il ritratto di *Edmondo De Amicis*, espressivo e rassomigliantissimo.

piemontese (1). — L'ufficio di Segreteria, preposto all'ordinato sviluppo della vita economica e artistica dell'istituto, causa i frequenti cambiamenti del personale direttivo e dell'indirizzo amministrativo, erasi trascurato in modo che al giungere del Biscarra vi regnava se non il disordine, la più spiegata noncuranza.

Biscarra vi portò tutto il suo caldo entusiasmo per l' arte, e con una attiva e ingegnosa iniziativa, mise la Segreteria in grado di corrispondere col regolare funzionamento amministrativo alla felice applicazione dei nuovi regolamenti Accademici.

Colto e studioso, esperto conoscitore di quanto abbisogna all'educazione intellettuale dell'artista, con solerti cure provvide anche al riordinamento della Biblioteca, che trovò povera d'opere e in ritardo di molti anni sul movimento della letteratura e della libreria artistica del nostro secolo.

Con criterio elevato, Biscarra s'adoprò ad arricchirla di tutte le pubblicazioni artistiche importanti, necessarie a diffondere il gusto e la conoscenza della storia dell' arte tra gli allievi, e ad offrire un materiale prezioso agli studiosi ed ai professori dell'Istituto.

La storia, la biografia, la bibliografia, il giornalismo, tutte le manifestazioni del pensiero estetico italiano ed estero

(1) Nel 1859 erasi nominato professore aggiunto della scuola d'ornato il cav. Giuseppe Desclos. Nato nel 1823 in Mortagne, dipartimento dell'Orne (Francia), Desclos fece i suoi primi studi nel collegio Alfonso Turc presso Parigi. Nel 1840 entrò nello studio del comm. Ferri, scenografo del teatro italiano a Parigi, e vi rimase come allievo fino al 1852. In quell'anno si recò a Torino come coadiutore dello stesso Ferri, ch'era stato nominato architetto di S. M. Vittorio Emanuele, re di Sardegna. Il Desclos rimase in quell'ufficio fino al 1874.

Nel 1866, morto il Bernasconi, fu con nomina universale ascritto al posto di professore effettivo, carica da lui tuttora coperta all'Accademia.

Come pittore espose spesso alla Promotrice, vendendo sempre ai privati. Col Ferri collaborò nei disegni architettonici del palazzo Carignano e nei lavori di decorazione, nei lavori dello scalone del Palazzo Reale e in quelli dei restauri del Castello di Moncalieri. Nel 1874 venne nominato professore di disegno nella R. Scuola Tecnica Sommeiller, già Monviso, dove tuttora insegna.

sono rappresentate alla Biblioteca dell'Accademia dalle più scelte opere moderne, che il Biscarra fece acquistare per dare un serio fondamento all'intelligenza delle arti che si insegnano all'Accademia.

Il comm. Carlo Felice Biscarra, è una delle figure più caratteristiche del mondo artistico torinese. Egli ha preso attivissima parte al movimento dell'arte piemontese col pennello e con la penna, e non vi fu, da cinquant'anni ad oggi, avvenimento artistico di qualche importanza a cui egli non abbia concorso con l'ingegno, il cuore e l'opera. La sua doppia autorità di pittore e di scrittore, la gentilezza dei sentimenti, il sincero amore per tutte le cose attinenti all'arte, gli conferirono il diritto a trovarsi sempre fra coloro che diressero e iniziarono lo svolgimento del genio della scoltura e della pittura in Piemonte, nei nostri tempi. La sua biografia si potrebbe riassumere in un motto: « Egli visse e vive tutto nell'arte e per l'arte ».

Nacque in Torino, nel 1823 dal cav. Giovanni Battista Biscarra, professore e direttore della R. Accademia di Belle Arti. Si mostrò degno discendente di una prosapia artistica, dedicandosi giovanissimo agli studi artistici e letterari, alla penna e alla tavolozza. Si può dire che egli nell'arte sia veramente nato e cresciuto, poichè dal padre suo ebbe i primi erudimenti del disegno e della pittura, e avanzò così presto che a soli 20 anni era mandato a Roma ed a Firenze a completare l'educazione artistica, pensionato di S. M. la regina Maria Cristina.

Anche nell'arringo del giornalismo artistico entrò precocemente. Fece le sue prime armi nella critica scrivendo pel *Messaggero Torinese*, per la *Rivista di Firenze* ed altri periodici quotidiani ed ebdomadari. Egli però non s'improvvisò scrittore d'arte e critico; a quel difficile ufficio si era preparato studiando belle lettere sotto i professori Boucheron, Paravia e Prospero Viani, mantenendosi in continuo rapporto col movimento estetico dei contemporanei.

Una sola nobilissima convinzione rimase sempre in lui come principio direttivo, attraverso le modificazioni dell'ideale e della tavolozza. Biscarra, che volle uniformare l'ingegno e la mano a tutte le trasformazioni dell'indirizzo artistico dei suoi tempi, non escluse mai dalla sua ispirazione il sentimento, l'emozione per il bello e buono. Qualunque sia il valore intrinseco dei suoi quadri, li trovate sempre esteticamente generati da una sincera emozione dell'artista.

Le sue tele, col soggetto o con un' idea elevata o un sentimento generoso, rispecchiano la coscienza morale della storia e della vita. Ciascuna delle migliori opere del Biscarra rivendica un principio di alta moralità sociale.

La storia, le opere dei grandi poeti, il vero, furono il campo della sua ispirazione di pittore. Erudivasi nello stesso tempo nella storia dell' arte e nelle scienze affini, indispensabili a chi vuol parlare e scrivere d'estetica con giudizio.

Dal 1845 al 1848 visse nel mondo artistico romano e fiorentino, sostenendovi con l'operosità e l' intelligenza la dignità del nome che suo padre aveva lasciato in quelle due città.

Esordiva nell'arte della pittura nel 1850, all'esposizione tenuta nel R. Castello del Valentino, con un grande quadro storico che rappresentava: *Cola da Rienzo che arringa il popolo romano*.

Il soggetto di quest'opera dice come l'intelletto del pittore fosse fino dalle sue prime prove in comunicazione col proprio ambiente sociale, e col sentimento della modernità dell'arte.

La lunga carriera artistica e professionale del Biscarra, è appunto distinta da questa viva e operosa simpatia per l'idee, le passioni del suo tempo, tanto nel campo tecnico che in quello ideale. Egli fu indipendente; ma nell'ideare le sue opere e nell'eseguirle non trascurò mai di tenersi affiatato coll'ambiente; in lui la visione dell' opera si pro-

duceva mediante l'elaborazione del sentimento. Egli vuole che il quadro non rappresenti solo la sensibilità dell'occhio e dell'intelletto dell'artista; ma vibri, inoltre, dei più generosi palpiti del suo cuore.

Trattò con pari perizia tutti i generi di pittura, e la sua fecondissima operosità è documentata da una serie di importanti lavori, tra i quali sono notevoli per espressione, disegno, colore e composizione: *I fratelli Zuccato mosaicisti nei Piombi di Venezia*, di proprietà del Museo Civico di Torino; il *Filippo Lippi schiavo in Barberia;* che è giudicato il capolavoro della tavolozza del Biscarra.

La sua penna, non fu artisticamente meno produttiva del suo pennello. Oltre gli articoli pubblicati sui periodici, che gli costituirono meritamente la fama di autorevole e valente critico, il Biscarra impiegò l'ingegno letterario alla fondazione del periodico *L'Arte in Italia,* che uscì regolarmente, riccamente illustrato, dal 1869 al 1873. In questa ardita impresa ebbe a compagno Luigi Rocca e l'appoggio dell'editore Luigi Pomba.

Il periodico rimane fra i migliori documenti, da cui si possa desumere il movimento dell'arte piemontese nel breve ma efficace periodo della sua vitalità. Sfogliando quelle pagine, si deplora che all'arte nostra sia così presto mancata un'opera che ne illustrava con pregevoli scritti e buoni disegni le affermazioni e lo svolgimento. Nel corso di questo lavoro ho dovuto più volte ricorrere alle opere di Carlo Felice Biscarra, e ne ho sperimentata l'utilità pratica ed artistica. Se la fortuna, non sempre amica ai valenti, lo avesse assecondato in quanto s'era proposto di fare con *L'Arte in Italia,* oggi lo scrivere la storia dell'arte del secolo decimonono in Piemonte sarebbe fatica di compilatore. La critica avrebbe poco d'aggiungere per interpretare il significato di una vasta, accurata, intelligente documentazione storica, tutta palpitante dell'attualità d'un periodico che settimanalmente rispecchiava il sentimento e le idee dell'evoluzione artistica del suo ambiente.

Fra il 1875 e il 1878 scrisse gran parte del testo dell'opera in-folio, pubblicata dall'editore cav. A. F. Negro, col titolo: *I capolavori della R. Pinacoteca di Torino.*

Nel 1872 tradusse, modificandolo in ordine al carattere dell'arte nazionale, il corso di *Disegno lineare* del tedesco G. Screiber. Compilò gli *Atti dell'Accademia*, che per sua cura uscirono regolarmente, sempre più migliorati a documentare la vita dell'Istituto.

All' operosità della sua penna siamo debitori di una buona monografia sulle *Opere di Massimo d'Azeglio artista.* Socio perpetuo della Società Archeologica di Belle Arti, istituitasi nel 1876, presso il Museo di Antichità, concorse a svolgerne gli scopi con alcune monografie illustrate; uno *Studio su alcuni cimeli di Susa;* uno *Studio preparatorio per la compilazione di un elenco dei monumenti nazionali.* Come membro della *Commissione governativa conservatrice dei monumenti,* diresse la compilazione dell'elenco e l'esecuzione delle fotografie dei monumenti della provincia di Torino. Disimpegnò, acclamato, l'ufficio di Segretario del Congresso artistico di Parma, nel 1870; con lo stesso onorevole incarico, nel 1872 compilò il volume degli atti del Congresso artistico di Milano; rappresentò il Municipio di Torino nel Congresso artistico di Napoli, dove, insieme al deputato conte di Sambuy, concorse a far deliberare che la IV Esposizione nazionale di Belle Arti, avesse per sede Torino.

Seguendo l'esempio dei migliori artisti contemporanei, il Biscarra intorno al 1850 andò all' estero a studiare la produzione e le dottrine dei grandi maestri.

Si accostò con preferenza a coloro che portavano nell' arte l' esuberanza del sentimento. Visitò i grandi centri dell'operosità della tavolozza moderna: Parigi, Londra, il Belgio; ma a Parigi si fermò più a lungo, e per un anno studiò, prendendo per guida il pittore Ary Scheffer, col quale il suo ingegno simpatizzava per uniformità di vedute. Non trascurò di entrare in dimestichezza con l'arte di tutta

la scuola francese; acquistando cognizioni utilissime al pittore ed al critico.

Segretario della *Commissione d'Arte contemporanea* per l'Esposizione nazionale del 1884, provò anche in quell'ufficio la sua speciale valentìa amministrativa in cose d'arte.

Carlo Felice Biscarra, *papà Biscarra,* come lo chiamano per affettuosa antonomasia i giovani artisti, è tutt'ora presente e operante nell'ambito della vita artistica del Piemonte. All'Accademia, al *Circolo degli Artisti* ch'egli fondò nel 1854 con l'inseparabile amico Luigi Rocca; nei cenacoli, per tutto ove ferveva la vita e le speranze degli scultori e dei pittori, la sua bella figura, figura di veterano del pennello e della penna, si delineava aureolata dallo splendore di un passato tutto speso per l'arte (1).

I mutamenti sociali prodotti dalla elargizione dello Statuto non ebbero benefica ripercussione soltanto nell'Acca-

---

(1) Carlo Felice Biscarra concorse all'incremento della Società Promotrice di Belle Arti, nella quale con zelo ed autorità disimpegnò per parecchi anni la carica di consigliere. Come pittore non mancò quasi mai ad esporvi le proprie opere, nel seguente ordine cronologico: 1844, *Tre copie de' Tannem*, all'acquarello. — 1845, *Ritratto a matita.* — 1846, *Cinque ritratti.* — 1848, *La figlia del cieco.* — 1848, *Venditrice di fiori — Deferrari — Costumi romani — Mater amabilis.* — 1849, *Giotto — Episodio della guerra del* 1848 — *Testa di arabo — Costumi di Genzano.* — 1850, *Cola di Rienzo.* — 1852, *Il Salvatore — Pastore greco — Cure materne.* — 1853, *Gutemberg — Principe indiano — Santa Adelaide.* — 1854, *Medora — Ritratto — Odissea.* — 1854, *Episodio del poema di Moore — Duello* — Ritratti ed altri. — 1856, *Nel Biellese — Temporale — Linda di Chamounix.* — 1857, *Il Conte di Carmagnola — Musica ispiratrice.* — 1858, *I fratelli Zuccato.* — 1859, *Il Galileo.* — 1860, *A Palestro.* — 1861, *Fanfulla — Otello e Desdemona.* — 1862, *Filippo Lippi.* — 1863, *Giambellino e Antonello di Messina — L'ora del riposo.* — 1864, *Passeggiata in mare.* — 1865, *Silvio Pellico.* — 1867, *Francesco I e Benvenuto Cellini.* 1868, *Laudomia e Niccolò dei Lapi — Gente di mare.* — 1869, *La scorta del bottino — Clarina.* — 1870, *Non ci son più fanciulli.* — 1871, Acquarelli. — 1872, *Preludio di primavera* — 1873, *La strada del Cenisio.* — 1874, *Una rassegna.* — 1875, *Fra il fosco e il chiaro.* — 1876, *Lodovico Muratori.* — 1877, *I favoriti della Duchessa — La pesca dei polpi.* — 1878, *Ore estreme di Giordano Bruno.* — *L'Ave Maria in laguna.* — 1879. *Tramonto a Bordighera.* — 1880, *Il Falconiere.* — 1881, *Balia di montagna.* — 1882, *Autunno — Commenti galanti.* — 1884, *Partenza — La festa delle Marie.* — 1885, *Ricevimento in villa.* — 1886, *Sull'altare.* — 1887, *Alto Canavese.* — 1888, *Madre ammalata.* — 1890, Acquarelli.

demia; la stessa Società Promotrice sentì vibrare nel suo organismo il vivificatore soffio della libertà, e n'uscì rinnovata in quella parte dello *Statuto* che risentiva dei pregiudizi e dell'autorità dispotica dei tempi della sua fondazione. A provare come la Direzione sentisse altamente dell'arte, giudicandola più che uno svago, un conforto alle stesse sciagure pubbliche, ricordiamo che nel 1848 e nel 1849 ebbe luogo la solita Esposizione annuale. Se i risultati dati da quelle Mostre non furono dei migliori, almeno si può dire, che in Piemonte coll'aprirsi del tempio di Marte non si spegnevano le are delle Muse.

Però l'entusiasmo del senso artistico della Società non tardò a prendere la sua splendida rivincita nel seguente anno 1850, nel quale l'Esposizione ebbe luogo al Castello del Valentino, insieme a quella industriale, aperta nel medesimo edificio per cura del Governo.

Fu al chiudersi di quel terzo triennio, trionfalmente coronato dai successi dell'Esposizione del Valentino, memorabile nelle cronache della Promotrice, che, mentre si nominava a *Presidente onorario* perpetuo il conte di Benevello, ritiratosi dall'ufficio direttivo, veniva eletto a sostituirlo come Presidente il marchese Ferdinando Di Breme.

Al Valentino la Società aveva per la prima volta potuto misurare la sua forza d'espansione artistica, e non volendo retrocedere deliberò di abbandonare, per un locale più vasto, le sale di casa Benevello, diventate anguste in confronto al crescente numero degli artisti che prendevano parte alle Esposizioni. Così le Esposizioni del triennio 1851, 1852, 1853 ebbero luogo in locale prima destinato al giuoco della Pallacorda, situato in via della Posta, accanto al teatro dell'Accademia Filodrammatica.

Dal 1852 al 1853, oltre una serie di ordinamenti amministrativi, aventi lo scopo di stabilire sopra solide basi il bilancio sociale, la Promotrice modificò lo Statuto in alcune disposizioni concernenti gli acquisti d'opere d'arte, ed in altre riflettenti le speciali pubblicazioni relative all'Esposi-

zione annuale. Nello stesso tempo la Direzione formulava un progetto per l'acquisto di un terreno per edificarvi il locale delle Esposizioni.

Ma al sopravvenire di nuove complicazioni politiche, quell'idea si dovette abbandonare, nonostante fossero già firmate le azioni del capitale necessario all'opera.

L'Esposizione del 1853 è illustrata e documentata dall'*Album* di cui la Società riprende la pubblicazione annuale interrotta nel 1847.

Nel 1854, l'Esposizione ha luogo in alcune sale del palazzo del Collegio delle Provincie in via Bogino.

La Direzione cerca intanto di dare maggiore stabilità alla sede delle Esposizioni; poichè il peregrinare da un locale all'altro, oltre essere poco decoroso per un Istituto floridissimo, è incomodo e dispendioso, e impedisce di dare completo sviluppo alle mostre, per le quali crescono annualmente i concorrenti. Il marchese Di Breme riesce, d'accordo col conte di Pino, ad ottenere che la Promotrice e le sue Esposizioni abbiano per sede il palazzo dell'Accademia Albertina. Due stanze al pianterreno furono gratuitamente concesse per l'ufficio di Segreteria, e il salone e varie stanze del primo piano per l'Esposizione; una parte della quale si fece in gallerie innalzate nel cortile. Scrive il cronista della Società, che in quell'anno 1855 « l'esito « corrispose alle speranze concepite per il buon risultato « del nuovo ordinamento. L'Esposizione del 1855 fu degna « iniziatrice di quelle, assai splendide tutte, che si succe- « dettero nel palazzo dell'Accademia Albertina, e il pub- « blico vi concorse con tale frequenza, che nei giorni fe- « stivi specialmente fu d'uopo raddoppiare le guardie, per « provvedere a che non avvenissero inconvenienti e disor- « dini per i troppo numerosi visitatori.

« Nel 1855 la Società, con moto sempre progressivo, « seguì pure il suo crescente sviluppo, e nelle vendite fu « raggiunta tale cifra, che solo ebbe maggiore nella gran- « diosa Esposizione del Valentino. »

Alla fine dell'anno si propongono e si deliberano nuovi ritocchi allo Statuto, coi quali si dava alla Direzione più ampia facoltà per l'accettazione e rifiuto delle opere e per la scelta di quelle d'acquistarsi in premio agli associati. Il presidente marchese Di Breme è in quell'anno 1856 chiamato a presiedere l'Accademia, e in quella nomina le due principali istituzioni artistiche di Torino risentono l'influsso di una benefica unità nei criterii artistici direttivi.

Nel 1857 il bilancio sociale ha un altro cespite d'entrata nella vendita dei cataloghi; e nello stesso anno, nell'adunanza del 20 dicembre, si decide che l'entrata all'Esposizione per il pubblico sia a pagamento. È notevole l'importanza delle vendite delle opere d'arte che si fece nell'Esposizione di quell'anno; il solo marchese Ala-Pinzoni, iscrivendosi fra i soci, ne acquistò 61, per la somma complessiva di lire 37,470.

Nello stesso anno il marchese Di Breme fondò un premio di una medaglia d'oro di mille lire, da conferirsi all'opera esposta alla Promotrice, che fosse *riconosciuta di merito distintissimo*.

Il premio è per la prima volta, nel 1858, aggiudicato al cavaliere Eleuterio Pagliano di Casale, per il suo dipinto, *L'incontro di Laura con Petrarca*.

E fu in quella Esposizione che la Società acquisì nuove benemerenze con l'arte, aprendo una sottoscrizione per far eseguire in marmo le statue che vi esponevano Giuseppe Cassano e Vincenzo Giani, allievi di Vela. La sottoscrizione fu interrotta quando, assecondando il pensiero che n'ebbe re Vittorio Emanuele, visitando l'Esposizione, fu dal Parlamento, per proposta del generale Lamarmora, ministro della guerra, autorizzata la spesa necessaria alla fusione in bronzo del *Pietro Micca* del Cassano, e del *Balilla* di Giani.

Seguendo la coraggiosa tradizione del 1848 e 1849, anche nel 1859 l'Esposizione ebbe luogo, mentre la guerra dell'indipendenza infuriava nei campi lombardi.

Gl' incassi prodotti dalla vendita dei biglietti d'ingresso, furono in quell'anno devoluti a beneficio delle famiglie povere dei soldati piemontesi che si trovavano al campo.

Nel 1860 la *Società* raccoglieva un nuovo frutto della costante opera con che aveva diffuso nella città il sentimento del bello e popolarizzato il bisogno di emozioni estetiche.

La coltura artistica e il crescente sviluppo dell' arte piemontese, nonchè i frequenti esempi dati dal Governo, che acquistava annualmente dei capi d'arte alla Promotrice, consigliavano il Municipio a fondare una galleria d'arte moderna, stanziando nei suoi bilanci una somma per la compera dei migliori lavori esposti alla Promotrice.

Quella deliberazione del nostro Consiglio Municipale fu uno dei principali fattori dell'istituzione del *Museo Civico* torinese, uno degli scopi precipui del quale è di essere la sede di una Esposizione permanente delle opere di pittura e scoltura acquistate dal Municipio, o regalate dal Governo e dai privati per la formazione della galleria d'arte moderna.

Certo, il palazzo in via Gaudenzio Ferrari, dove a tutt'oggi ha sede il *Museo*, non era il più adatto a mettere in mostra conveniente delle opere d' arte; ed oggi che i numerosi acquisti del Municipio e la generosità dei privati accrebbero il patrimonio artistico di quell' Istituto, i quadri vi si trovano proprio a disagio; devono disputarsi la poca e falsa luce e il ristrettissimo spazio. Alcuni sono condannati all'ombra, nessuno può dirsi in condizioni buone. Le cure della emerita Direzione di quell' Istituto, non possono vincere la deficienza di luce e di spazio; ed è desiderabile che la Galleria venga al più presto traslocata in un edificio meglio costrutto e più conveniente a far risaltare i pregi delle opere d'arte in esso raccolte.

Il trasporto della Galleria in locale più adatto, avrà anche il vantaggio di permettere un migliore ordinamento delle raccolte scientifiche e artistiche che entrerebbero nel

Museo, e potrebbero venire completate, in ordine ai criteri e agli scopi della loro esistenza (1).

Comunque, con la fondazione del Museo, le riforme dell'Accademia, lo incremento della Società Promotrice dal 1844 al 1860, Torino divenne uno dei principali centri dell'attività artistica nazionale; e le scuole locali di pittura e scoltura, che si affermavano e vi si affermano, derivano dall'operosità di quel fecondissimo periodo della storia dell'arte piemontese. Se oggi possiamo vantare un'arte piemontese, che risente delle tradizioni e delle ispirazioni del nostro ambiente, lo dobbiamo alla schiera degli animosi, che in quel periodo diedero solido fondamento economico ed estetico all'evoluzione del genio dell'arte della nostra provincia.

La profondità e la vastità del moto verso la conquista della moderna scuola piemontese, il mutarsi delle forme e degli ideali dell'arte, la grande ed intima elaborazione di tutti i fenomeni estetici di quel periodo si possono studiare nei documenti tramandatici dalle Esposizioni della Società Promotrice.

La storia di quell'Istituto si può dire non sia altro che una continua documentazione della vita artistica del Piemonte.

Nelle sue Esposizioni si obbiettiva con l'opera dello scalpello e del pennello la migliore e più ampia attività del genio dei nostri artisti.

Negli *Album*, che ne raccontano la gloria, i fasti, è rispecchiato il conflitto delle opinioni, delle tendenze, degli ideali, che concorsero a costituire e a vivificare l'ambiente estetico ed economico dell'arte in Piemonte. Nelle sale

(1) Le splendide raccolte di sculture in legno, di arazzi, stoffe, pizzi, ricami, di miniature, bronzi, chiavi, sculture in avorio, frutti, ceramiche, vetri dipinti, che formano una inestimabile ricchezza del nostro Museo; collezioni preistorica ed etnologica; tutte bisognevoli di spazio e di più comodo ordinamento, onde gli studiosi e il pubblico possano ammirarle e studiarle con comodo e profitto.

della Promotrice i maestri e i discepoli, gli innovatori e i conservatori, tutte le individualità, tutte le aspirazioni e i rimpianti, trovano un campo all' affermazione, alla lotta, alla sconfitta e al tempo.

In quel campo è dato al pubblico di assistere a tutte le rivoluzioni ed evoluzioni del risorgimento artistico paesano.

Di là s' annuncia che all' arte nostra è noto un nuovo ingegno; di là parte il primo rimpianto per il tramonto dei grandi. È alla Promotrice, che dall' epoca della sua produzione, si riscontra annualmente lo stato di coscienza dell' arte; e chi ne scrive per diletto o professione deve ricorrere ai suoi archivi per averne un concetto positivo.

È alla Promotrice che noi vediamo col muoversi del tempo, entrare in azione le giovani schiere, emulando coloro che vi hanno già fama stabilita. Così, mentre i fasti del periodo artistico che va dal 1830 al 1844 vanno scomparendo, lasciando una traccia più o meno luminosa, insieme ai Gastaldi, ai Gamba, ai Vela, ai Biscarra vediamo sorgere ed affacciarsi tutti coloro che con diversa potenzialità costituiscono la vita artistica militante e operante del nuovo tempo. Anno per anno è una nuova individualità che si profila ed emerge nella pittura e nella scoltura; ogni Esposizione apre nuovi orizzonti. È là che alcuni robustissimi artisti italiani delle altre provincie vengono ad affiatarsi con l' arte subalpina; e gli stessi esteri non sdegnano a farsi rappresentare da lavori magistrali.

Ernesto Allason, Vittorio Benisson, Scipione Carignani, Giuseppe Giani, Dionigi Faconti, Leone Eydoux, Emanuele Appendini, Bartolomeo Ardy, Felice Barucco, Carlo Lupetti, Bartolomeo Giuliano, Cadolini Enrico, Raymond, Alberto Pasini, Giacinto Corsi, Rodolfo Morgari, Francesco Gandolfi, Francesco Brambilla, Vittorio Garnier-Valletti, Giovanni Batt. Crosa, Guido Gonin, Luigi Novarese, Casimiro Teja, Vittorio Avondo, Antonio Fontanesi, Carlo Pittara, Cassano, Della Vedova, Federico Pastoris, Tirone Enrico,

Lorenzo Delleani, sono i principali artisti che mediante il loro svolgersi o iniziarsi nell'arte della pittura e della scoltura, rappresentano il movimento artistico di quel periodo. Alcuni di essi giunsero allora alla maturità della vita e dell'ingegno, altri principiavano a dare la prime prove felici della vocazione, accennando e preparando il trionfo della loro individualità in nuovi ideali.

Intorno a Gamba e Gastaldi che rappresentano con maggior vigorìa di mezzi e d' intendimenti la modernità dell'arte, si fa un gran largo. Sono ammirati, studiati e imitati; ma non trovano però la viva corrente di seguitatori, che irrompono ordinariamente nel solco tracciato nella storia dell'arte dal passaggio di una vera, grande, originale individualità. Essi hanno importato dall'estero molte idee, dei principii solidi, delle vedute larghissime; le appalesano, le traducono e le volgarizzano con indiscutibile superiorità d' ingegno; ma le forme della loro arte, appunto perchè emergono dal comune livello della produzione indigena, sono un continuo accentuatissimo richiamo alle fonti delle dottrine, dalle quali derivano. Perciò gli artisti piemontesi continuano a guardare al di là delle Alpi; mentre si domandano se quel trionfo non sia il presentimento d' un mondo estetico più vasto, più vitale, più caldo e luminoso. L' ingegno è curioso, il dubbio scientifico è la sua malattia e la sua salvezza; ond'è che è puerilità lo stupire che la più calma e precisa affermazione del genio non sfugga alla disamina, che tenta sorprendere i congegni della sua organizzazione. Ed anche i meno produttivi, talvolta hanno dell'ingegno; e basta uno di costoro, per costituire, sotto l'impulso della simpatia che genera tutti i fenomeni sociali, la forza di quella parte d' opinione pubblica, che si ribella e si ferma a discutere, mentre la maggioranza si lascia trascinare dall'illusione o dall'entusiasmo.

All'estero si faceva di più e s'era andati più innanzi.

Quella fu la parola d' ordine che servì mirabilmente a tenere sveglia la coscienza artistica del Piemonte e ad

impedirgli di arrestarsi per sempre alle veramente incantevoli produzioni della tavolozza di Gastaldi e di Gamba.

Intanto, per legge ritmica del movimento, il paesaggio, ch'era stato il primo a scuotere il giogo delle dottrine idealistiche, tornava in seconda linea, tutto occupato a prendere pieno possesso degli orizzonti che aveva scoperto, ad esaurire il programma estetico dei precursori.

E. ALLASON.

Ernesto Allason è il paesista che seppe dire, con maggiore chiarezza ed efficacia, fin dove si poteva arrivare

ERNESTO ALLASON.

chiudendosi nella cerchia della idealità indigena, con l'indirizzo di coloro che lo avevano preceduto e lavoravano nel suo stesso ambito d'ispirazione.

Aveva studiato sotto la direzione del Piacenza, il più vigoroso e forse il più convinto dei veristi, frequentando nello stesso tempo l'Accademia per lo studio della figura.

Uno dei suoi illustratori scrive di lui: « Camminava « per la medesima strada del Piacenza, talvolta un po' « timido nell' interpretare la natura; ma sempre vero e « delicato. »

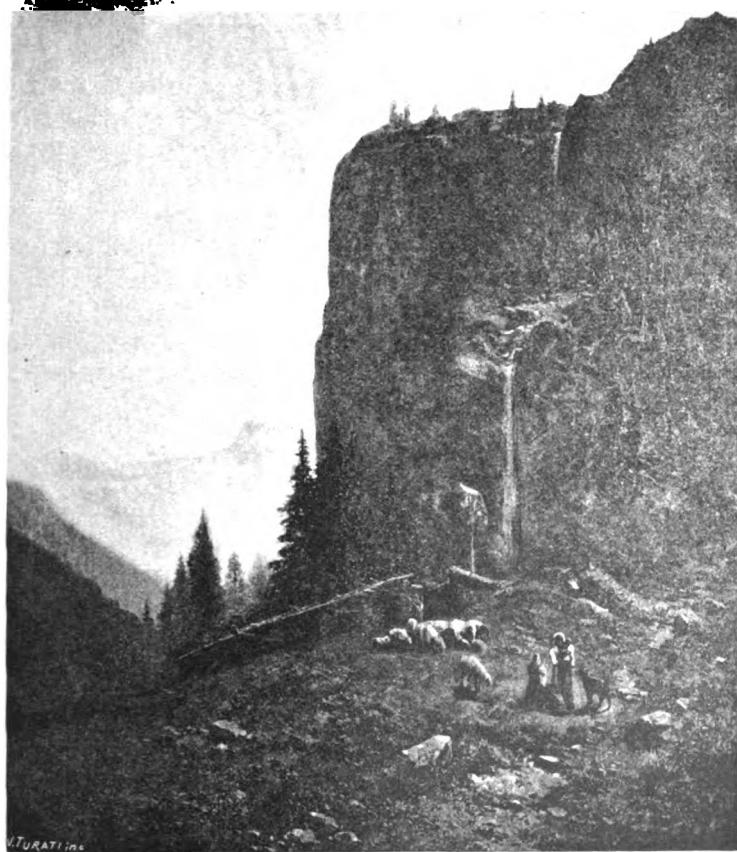
E Carlo Felice Biscarra, scrivendo del quadro *Pianura dopo la pioggia*, ne sviscerava il temperamento artistico con queste parole:

« La calma pare sorrida all' ingegno di Allason; egli « si ispira alla musa del silenzio, preferisce l' idillio di « Teocrito e di Gessner al canto di Pindaro, si compiace « del voluttuoso aleggiare del cigno: paventa il volo del- « l'aquila ».

Appunto era quella la fisionomia morale del paesista e della scuola da cui usciva; ed era il lirismo del paesaggio, il forte ed equilibrato volo dell'aquila, ciò che mancava e che portarono più tardi in quell'arte, Avondo, Fontanesi e la loro scuola. — La interpretazione coraggiosa della natura, era il programma estetico riserbato alle nuove generazioni.

Ernesto Allason, però, ebbe il merito distintissimo di avere tutto il presentimento dell' avvenire dell' arte, e di cercare il colore là dove altri vagheggiava la sola purezza della forma. Ebbe il pennello più leggiadro che robusto nel tinteggiare, ma nel suo modo di sentire la poesia della luce fu equilibrato, e ciò spiega il fascino poetico di alcune delle sue migliori opere.

« La verità di colorito, gli effetti di luce abilmente disposti » che il conte di Sambuy riscontrava più tardi nel paesaggio *La casa degli armenti*, erano le caratteristiche che permisero ad Allason di continuare con ottimo successo l'affermazione delle dottrine dei suoi maestri, accostandosi, nello stesso tempo, all' ideale che altri vagheggiava studiando i grandi maestri della Francia e dell'Inghilterra.

Ernesto Allason nato in Torino nel 1822, si dedicava all'arte nel 1843, dopo essersi laureato in legge per compiacere al padre.

ERNESTO ALLASON — *La casa degli armenti* (230).

Mi è gradito compito il poter rettificare l'errore in cui incorsero coloro che il Piacenza e non l'Allason affermarono essere stato il professore di S. M. la Regina, allora principessa Margherita di Savoia.

Il Piacenza e, credo, anche Giacinto Corsi, sostituirono nell'onorevole incarico l'Allason durante la sua malattia; ma il titolare di quell'onorifico ufficio fu l'Allason, che S. M. la Regina volle di motu-proprio insignito della Croce di cavaliere de Ss. Maurizio e Lazzaro il 1° marzo 1868.

Un anno dopo aver ricevuta quella prova di stima dalla sua Augusta scolara, il 1° marzo 1869, l'Allason moriva, dopo dolorosissima malattia, fra il compianto dei colleghi dai quali era amatissimo per il mite ed affettuoso carattere, e giustamente stimato, come uno dei migliori rappresentanti del risorgimento moderno del paesaggio in Piemonte (1).

BART. ARDY.

Fra gli ultimi paesisti rappresentanti la pura dottrina estetica del ginevrino Calame in Piemonte vi fu il comm. Bartolomeo Ardy, che aveva studiato sotto il restauratore del paesaggio svizzero, e s'era perfezionato agli studi di Roma.

Il critico d'arte e pittore Francesco Brambilla afferma, che le opere dell'Ardy portano l'impronta della scuola da cui deriva, per vigore di disegno, composizione classica e forza di chiaro-scuro.

---

(1) Principali opere di Ernesto Allason furono: *La casa degli armenti* — *Foresta nella valle di Challant* — *I faggi della villa di Fobello* — *Dintorni d'Ivrea* — *La valle dell'Orco*, esposte alla Promotrice, dove inoltre presentò le seguenti: 1848, *Veduta* — *Ricordo del Sempione* — 1849, *Tramonto* — *Interno di una porta* — 1851, *Quattro paesaggi* dal vero — uno d'invenzione — 1852, *Tre paesaggi* — 1853, *Laghi d'Avigliana* — *Valle di Susa* — *Ponte alpestre* — 1854, *Veduta sulle Alpi* — 1855, *Paesaggi* — *Vallata d'Oulx* — 1857, *Sempione* — *Lago Maggiore* — 1858, *Valle Gressoney* — *Valle Andorno* — 1859, *Il Sangone* — 1860, *Pianura dopo la pioggia* — 1863, *Tramonto alpino* — 1864, *Ghiacciaio della Levanna* — 1868, *Tramonto* — *Isola degli Armeni, nella laguna di Venezia.*

Dove il nostro paesista dimostra meglio di avere una fine intelligenza del vero, di presentire tutti i progressi del moderno paesaggio è nei suoi studi, condotti con franchezza e novità d'intendimenti pittorici e poetici.

BARTOLOMEO ARDY — *Solitudine* (266).

La sua individualità morale balza fuori vivente da un brano di un magnifico articolo biografico che il conte Gioachino Toesca scrisse per l'*Album* della Promotrice del 1887.

BARTOLOMEO ARDY.

« Nato — scrive l'egregio biografo — quasi alle falde
« del Viso, di quella così spiccata e pittoresca vetta delle
« nostre Alpi, cresciuto in mezzo alle aure frizzanti e salubri
« dei colli saluzzesi, serbò sempre in tutta la sua vita l'im-
« pronta dell' origine sua, mai smentendo quel carattere
« proprio delle razze alpine, le quali ad una rara fermezza,
« e direi quasi ostinatezza, di volere e di operare, ac-
« coppiano la più scrupolosa onestà ed un'indicibile bontà
« d'animo e di cuore ».

Di quella fermezza, propria al fondamento dei caratteri subalpini, non diede soltanto prova nello studio dell' arte, ma la esplicò anche col valore militare, combattendo nel 1848 nella legione degli studenti Romani, contro gli Austriaci nel Veneto. — La sua condotta durante la battaglia di Vicenza del 10 giugno, meritò che il Senato romano gli decretasse una medaglia d'onore.

Figlio d'impresario di costruzioni, quando tornò a Torino, preso il diploma di geometra, continuò la professione paterna e costruì per speculazione parecchie case e palazzine.

Ma ritornò definitivamente all'arte, quando il marchese Di Breme, apprezzandone l'ingegno e il carattere lo chiamò nel 1865, ad occupare il posto d'ispettore ed economo nella R. Accademia di Belle Arti.

Dal grande ceramista Devers, rifugiatosi in patria allo scoppiare della guerra del 1870 in Francia, dove era vissuto stimato fra i migliori artisti del tempo, Ardy imparò l'arte della ceramica. Al Devers era stato affidato l'incarico di fondare una scuola di ceramica nell'Accademia, e dirigerla. L'Ardy, pronto e attivo, s'iscrisse tra i primi alla scuola, e imparò quell'arte, in modo da poter rimpiazzare il maestro nell'insegnamento tecnico, quando Devers morì nel 1883.

Al *Circolo degli Artisti*, tra i benefici cavalieri del gran Bogo, alla Promotrice, di cui fu membro del Consiglio direttivo, Bartolomeo Ardy lasciò memoria della sua generosa operosità per l'arte.

La sua morte, avvenuta il 1° luglio 1887, tolse dalla scena del mondo artistico torinese una delle più simpatiche figure, uno degli artisti più amati dai colleghi e dal pubblico.

SCIPIONE CARIGNANI.

Scipione Carignani, altro distinto paesista di quel periodo, nacque a Torino il 24 giugno del 1821 da Giovanni e Felicita Castellazzi. Trasferitosi a Genova, dove il padre aveva fondato un'importante azienda commerciale, si diede allo studio dell'arte. Alla morte del padre si dedicò specialmente alla miniatura, sotto la guida del Panario, riputato artista genovese. La rivoluzione del 48 lo trovò a Roma, dove si era recato a studiare il paesaggio nello studio del pittore ungherese Markò (padre). Mentre faceva la campagna nel corpo de' volontari, disastri economici colpirono la sua fortuna, e d'allora in poi dovette provvedere a sè stesso con l'opera del suo pennello. Venuto a stabilirsi in patria, a Torino, alternava l'impiego della propria operosità fra l'arte e il commercio. Erede del signor Giulio Caillat di Lione,

suo socio in affari, potè dedicarsi con maggiore tranquillità all'arte. Fra il 1850 e il 60 produsse molte opere, parte delle quali vennero con buon esito esposte alla Promotrice. Suo figlio Luigi, conserva gelosamente una numerosa raccolta di studi di paesaggio che Scipione fece dal vero, alcuni dei quali pregevolissimi.

SCIPIONE CARIGNANI.

Una nuova sciagura commerciale rattristò la fine dei suoi giorni, e fu la non ultima causa della sua morte, che avveniva il 26 agosto 1875.

V. BENISSON. Vittorio Benisson, di Torino, fu una simpaticissima figura di artista. Si dedicò al paesaggio che studiava dal vero, con bella agilità di sentimento moderno. Era uno specialista nel trattare il *fusain* a cui lo disponeva una rara forza di disegnatore. I suoi quadri sono pregevoli per robustezza di colorito e serietà di disegno. Fu uno dei pochi pittori che, educati alla vecchia scuola, abbiano apertamente e

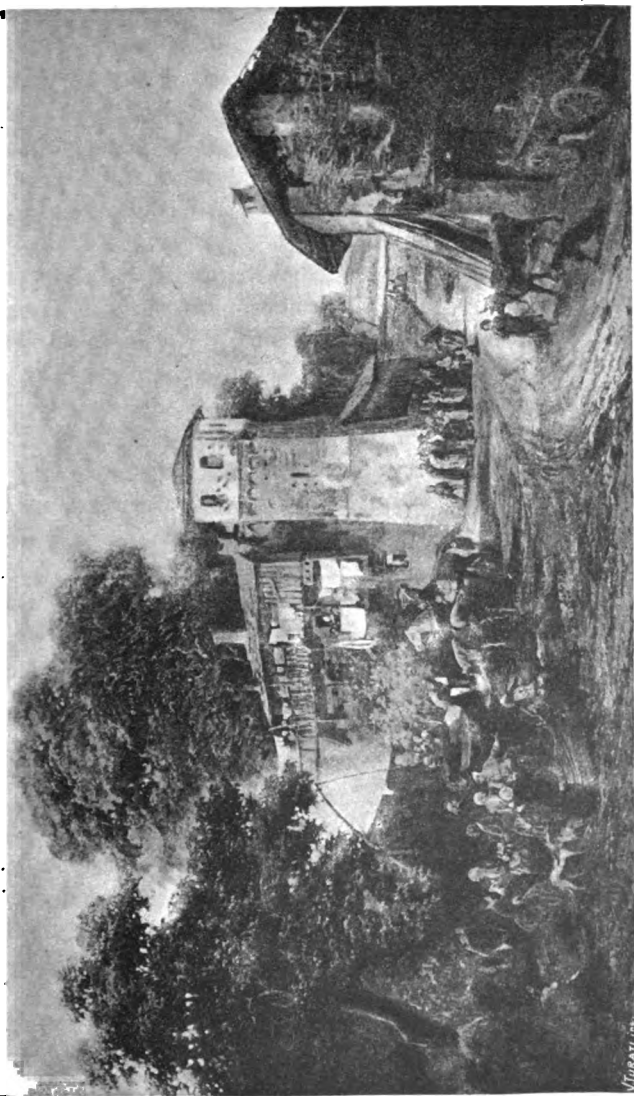
SCIPIONE CARIGNANI — *Dintorni di Torino* (185).

incondizionatamente accettate le nuove idee e la tecnica corrispondente. Negli ultimi anni della sua carriera si era dichiarato naturalista convinto, e non metteva pennellata fuori della ispirazione del vero. Un saggio del suo nobile entusiasmo per la nuova scuola lo diede eseguendo il paesaggio con figure: *Siamo al porto, e piove!* che è una bellissima impressione, degna di un giovane educato nei nuovi ideali (1).

Francesco Bertinaria, fra i critici, i poeti e i novellieri che scrissero negli Album della Promotrice per illustrarvi, studiarvi e divulgare i meriti delle migliori opere delle Esposizioni, è fra i pochi scrittori che preferirono darsi ragione di un'opera, delle sue origini estetiche, piuttosto di menar il can per l'aja con chiacchiere inconcludenti, o giudicare il bello con la burbanza d'Aristarco. In tal modo oggi, che dal 1855 in poi è quasi passato un mezzo secolo, la sua prosa c'inizia e guida a studiare l'importanza morale e tecnica delle opere di Giovanni Arnaud, che ai tempi di Gamba toccava ventisei anni, ed era già esperto nell'arte, alla quale mancò a soli 40 anni, in Volpiano il 6 di marzo 1869.

G. ARNAUD.

Il Bertinaria intrattenendo il lettore sul quadro *L'atto di contrizione di Margherita*, riprodotto in litografia nell'Album, chiama *poetica* la pittura di Arnaud, « appunto « perchè trae i suoi argomenti dai poemi, dai drammi, dai « romanzi, i quali sebbene abbiano sempre qualche rela- « zione coi fatti della vita pubblica, tuttavia rappresen- « tano piuttosto l'ordine ideale che l'ordine reale del loro « tempo. »

(1) Fra le sue opere migliori, esposte alla Promotrice, si ricordano: 1861, *Giorno onomastico del Castellano* — 1863, *Salvator Rosa tra i briganti* — 1864, *La lettura* — *Caccia al cervo* — 1865, *Il fabbro d'armi* — 1867, *Cave di granito* — *Tempo incostante* — 1868, *Cader delle foglie* — 1869, *La caccia del Falcone* — 1870, *Fontana* — 1871, *Requisizione di bestiame* — 1872, *Siamo al porto, e piove!* — 1873, *Atteone cangiato in cervo* — 1878, *Pastori romani* — 1879, *Villa Borghese a Roma* — *Sponde della Dora* — 1880, *La fontana di Maccarone* — *Egloga* — *Villa d'Este*.

Vittorio Benisson — *Riposo di cacciatori* (173).

Giusto e ben detto! specialmente se si consideri che a quei tempi la filosofia estetica era ancora a balia del trascendentalismo germanico.

In moneta spicciola, che ha corso legale per tutt' i tempi, il Bertinaria disse: che l' Arnaud, come parecchi altri del suo tempo, seguendo l' esempio della scuola francese, s'ispirava di seconda mano, dal fatto, dall'episodio storico o leggendario pensato attraverso la fantasia d'un poeta, già tradotto in poema, dramma, romanzo.

Gastaldi con maggiore potenza di elaborazione plastica aveva aderito al medesimo sistema d' ispirazione; Gamba non lo aveva trascurato; Arnaud non meno eclettico, vi si attenne per eseguire le sue opere più importanti. In questa *Margherita*, ispirata a quello che Bertinaria con acume chiama « il dramma lirico ed epico della nostra età » è palese che l'Arnaud aveva scelto un partito di luce, di colorazione e di composizione romantica. Aveva cioè largamente impiegato il contrasto del chiaro-scuro e delle tinte, il movimento della linea per esprimere con maggiore evidenza il dramma che agitava l'anima dell'amante di Fausto, quando andò a gettarsi a' piedi della croce, martire del disinganno e del rimorso.

Arnaud, infatti, fu un vero rappresentante dell'epoca di transizione della pittura, un giovane che, attraverso le tendenze delle scuole che si erano affermate o si affermavano, cercava una via onde arrivare ad una convinzione. Quando morì sorgeva il gran sole dell'arte contemporanea, e se fosse vissuto, quanto la giovane età gliene dava il diritto, anch'egli, forse, avrebbe trovato il suo posticino a quel sole.

Parmi che la forza a progredire col tempo non gli sarebbe mancata, poichè nelle sue tele si scorge ch' egli aveva tutta l'elasticità intellettuale e la curiosità dell'uomo moderno.

La miglior prova di saper assimilarsi la passione e di tradurla in visione plastica con abilità grafica, la diede illustrando molti romanzi con tavole litografiche pregiatissime.

Anche morendo, Arnaud dimostrò di avere l'animo di poeta, di sentire vivamente la solidarietà della sventura, poichè lasciò tutto il suo patrimonio ai poveri e all'istruzione popolare di Volpiano. — Era nato a Cuneo nel 1829.

L. Eydoux

Eydoux Leone (1) tenne buon posto fra i pittori di storia e di genere di questo periodo. Seguì la maniera di Enrico Gamba, senza toccare all'eccellenza delle qualità che resero celebre il maestro. Una delle sue opere notevoli fu *Gesù che invita i pescatori a seguirlo*. G. B. Giuria giudicò quel lavoro di « composizione semplice ma ben intesa, di ottima scuola, e di negletto esercizio ». Era allievo dell'Accademia, dalla quale uscì intorno al 1853, dopo aver dato prova di non comune disposizione all'arte. Nel 1865 esponeva alla Promotrice *Un episodio della peste di Milano*, che diede a Luigi Rocca l'occasione di scrivere sull'*Album* un articolo intorno alla scelta dei soggetti ripugnanti al pubblico. Il quadro era una delle cose migliori prodotte dal pennello di Eydoux, ed è deplorevole che ragioni punto artistiche ne abbiano impedita la vendita. *La vera nobiltà*, esposta nel 1869, è un quadro di sentimento; rappresenta una signora che visita una povera famiglia in una soffitta. Quel quadro si distinse per armonia di colorito, intensità di sentimento; ma lo si trovò trascurato nel disegno. Il quadro *Soggetto di genere* esposto alla Retrospettiva ha le medesime qualità e difetti; e dinota quanto l'utore era stato impressionato dall'arte di Enrico Gamba.

D. Faconti.

Dionigi Faconti non ebbe il tempo di svolgere tutta la bella attività del suo ingegno. « Moriva, scrive il critico Camerana, nella più viva luce della gioventù e della forza, poco tempo dopo avere eseguito il *Werther*, che è il suo capolavoro. » Anche Faconti esordì nell'arte dedicandosi

(1) Di questo artista, come dei suoi contemporanei Barucco Felice, G. Fagnani, Faconti, stante il breve tempo concessomi a dar termine a questo volume, non mi fu dato raccogliere documenti e notizie sufficienti a dettarne una completa biografia.

alla pittura storica, dalla quale andò allontanandosi per darsi al genere ed al costume. Il suo indirizzo tecnico fu sempre incerto, ma non insensibile alle maniere dei maestri ch'erano a capo del movimento francese. Era nato a Bergamo da dove venne a stabilirsi a Torino. Fra noi acquistò fama di valente ed ebbe il posto di professore aggiunto, prima alla scuola di Gaetano Ferri, poi a quella del Gamba.

Il *Werther* comparve al pubblico nell'Esposizione della Promotrice del 1863. Era uno dei quadri più importanti e significativi della mostra. Il professore Gilli ne fece una splendida incisione per l'Album della Società.

In quella tela vi è tutto Faconti, mite nelle tinte, castigato e meditato nel disegno e nella composizione. Fra le principali opere da lui esposte alla Promotrice sono: *Una rosa senza spine*, nel 1859; *Fine della battaglia di Marcello*, 1860; *Arrigo di Settimello e il Paggio*, nel 1861; *La preghiera; Dante da Castiglione*, e lo *Studio di testa* mostrarono all'Esposizione retrospettiva, tutte le forme pittoriche a cui Faconti aderì prima di decidersi con un'opera affermativa quale è il *Werther*.

E. GALLI DELLA LOGGIA.

Fra i buoni dilettanti dell'epoca di Faconti si ricorda il conte Ettore Galli della Loggia, che si dedicò al paesaggio ed al genere con qualche buon successo. Fu uno dei collaboratori degli Album della Promotrice, e si distinse per gusto e intelligenza nell'apprezzare le opere dell'altrui ingegno.

F. BARUCCO.

Barucco Felice era allievo dell'Accademia Albertina con Arnaud, Giuliano, Sereno, De Giorgi, Festa, Bettini, Lorenzone. Giuria lo disse « commovente per correttezza di disegno, severità di stile, non scompagnato da naturale eleganza ». Principiò a richiamare su di sè l'attenzione del pubblico e della critica con un quadro di genere: *Una giovane donna, dintorni di Roma*, esposto alla Promotrice nel 1853. Con quella tela, come disse il critico F. Seismit Doda, rivelava un ingegno che voleva sprigionarsi dalle viete convenzioni accademiche. Ed erano in quell'opera, per affer-

DIONIGI FACONTI — *Studio di testa* (252).

mazione autorevole dello stesso critico, le principali qualità che distinsero il Barucco nella sua produzione: cioè precisione di colorito, severità e castigatezza nel disegno. Barucco fu anche buon ritrattista e trattò con una certa perizia la natura morta e il paesaggio. Esordì nel 1847 con un quadro storico, *La sentenza di morte di Marin Faliero*, e con cinque paesaggi. D'allora in poi si fece sempre presente all'Esposizione con opere improntate delle sode qualità artistiche sortite dalla natura e acquisite con lo studio e la pratica dell'arte (1).

EMAN. APPENDINI.

Appendini Emanuele si era essenzialmente dedicato alla pittura murale. Aveva studiato all'Accademia sotto la scuola di Gaetano Ferri, della cui maniera egli conservò importante accento nei dipinti. Al ritratto e ai quadri religiosi diede tutto il tempo che non occupava nell'affresco. Fra i suoi ritratti ne rimangono parecchi di bellissimi, per freschezza di colorito e vivace espressione. Una *Concezione* dipinta ad olio per la chiesa di S. Domenico è tra le migliori sue opere religiose di cavalletto.

Principiò a vivere nell'arte giovanissimo. Mentre era ancora allievo dell'Accademia dipinse il Duomo di Carmagnola. Il suo migliore lavoro di pittore murale sono i dipinti da lui condotti alla Confraternita di S. Croce in Poirino. Molte chiese del Piemonte impiegarono la di lui bella operosità.

(1) Espose inoltre alla Promotrice: 1848, *Angelica invola l'elmo d'Orlando — Paese con vento.* — 1852, *Tre ritratti — Dante e Virgilio incontrano le genti.* — 1854, *Pia dei Tolomei — Due ritratti.* — 1855, *Dante scrive la Divina Commedia.* — 1856, *Lago Maggiore — Ritratti.* — 1861, *L'Estasi.* — 1863, *Beatrice — Le primizie — Ritorno dalla vendemmia — Due ritratti.* — 1866, *La spigolatrice — Non ti scordar di me.* — 1867, *La primavera — Nelly — La Musica — La cucina del curato.* — 1868, *Ciociare — La rosa — Alcuni ritratti — Autoritratto.* — 1869, *Predicazione di S. Giovanni;* e quattro opere minori. — 1870, *Donna romana — Quattro ritratti.* — 1871, *La vita domestica — Il fiore — Primo peccato — Dolce ricordo — Ritratti e pastelli.* — 1874, *Ritratti — La pittrice.* — 1875, *In attesa dell'anello;* e quattro opere minori. — 1877, *La tavoletta — Sine labe.* — 1879, *Ceramiche dipinte.* — 1881, *Frutta e fiori.* — 1882, *Costume Canavese.* — 1883, *Studio d'un pittore.* — 1884, *S. Francesco d'Assisi — Il miglior amico.*

Abitò per qualche anno a Napoli, dove eseguì varii lavori di decorazione. Morì a Carignano nel 1875, di 56 anni, mentre stava lavorando nella chiesa, ove condusse a fine i freschi di alcune cappelle. Appendini emerse più per il colore che per ogni altra qualità artistica. Aveva però una certa pratica della composizione. Nei quadri di cavalletto conservò l'accento decorativo. Espose alla Promotrice parecchie opere, fra le quali: *Fiori appassiti, La fidanzata, L'aurora.*

C. G. LUPETTI

Carlo Gaudenzio Lupetti teneva in quel tempo, da solo, il campo della pittura d'animali, ch'egli raggruppava con

CARLO GAUDENZIO LUPETTI.

le figure, in tele di grande dimensione. Era nato a Vocogno nel circondario di Domodossola nel 1827. Fece i suoi primi studi di disegno nel suo paese natio, quindi frequentò i corsi dell'Accademia Albertina negli anni 1846-47-48. Fu un buon pittore, simpatico nel colore, distinto, succoso, espressivo, facile. Era versatilissimo, e dipingeva con pari facilità la figura e l'animale. Le sue composizioni hanno un'im-

pronta originalissima, fatta di grazia e di sentimento. La *Zingara* è l'opera che rispecchia con maggiore evidenza le qualità del suo ingegno. La espose nel 1854 alla Società Promotrice. Gli fu acquistata dal Re, e dovette farne una riproduzione per S. A. il Duca di Guiche. — Nell'*Assemblea dei cani* vi è un senso di osservazione potentissimo. Lupetti aveva l'intuito di ciò che si chiama il *tipo*, e lo impiegò a dipingere delle figure piene di carattere fisico e morale come il *Naturalista* e il *Ritratto di un repubblicano*. Il *Primo bacio*, il *Sogno d'amore* ed altre moltissime opere di eguale importanza, assegnano al Lupetti uno dei posti più distinti fra i pittori di genere, il solo fra gli animalisti piemontesi del suo tempo. Morì nel 1861.

L. Raymond

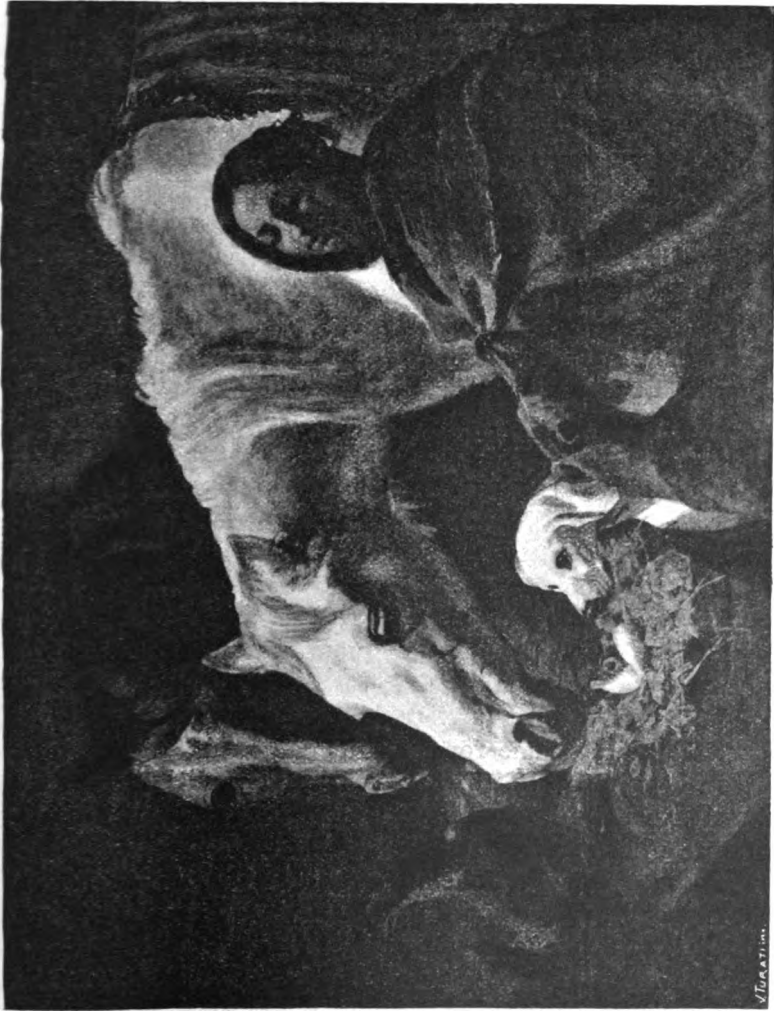
Uno dei più fecondi e felicemente longevi della generazione artistica di Gamba e di Andrea Gastaldi è Lodovico Raymond.

Per i soggetti ch'egli trattò nel fiore della instancabile attività del suo pennello, si classifica fra i pittori storici. Dalle storie, principiando dall'epoca dell'Egitto fino al medioevo, egli s'ispirò direttamente, producendo centinaia di tele.

Nacque in Torino nel 1825, e studiò all'Accademia sotto il pittore Arienti; quindi andò a perfezionarsi a Firenze e a Roma, vivendo per cinque anni in quei due centri dell'arte italiana.

Raymond Lodovico con la parola e il pennello fu uno dei più focosi campioni dell'eclettismo romantico-letterario-sentimentale, e non volle mai venire a transazione di sorta con le dottrine e i seguaci del realismo.

Laboriosissimo, tratta anche il paesaggio, il genere e la pittura religiosa; ma la pittura di storia è la cittadella dei suoi ideali.

Francesco Brambilla ne definì la personalità artistica, giudicandolo nella *Gazzetta del Popolo della Domenica*: « Profumato nell'esecuzione, poco artistico; ma nuovo nel « concetto, di buone composizioni ».

C. G. Lupetti — *La zingara* (155).

In un opuscolo dedicato al Ministro dell'Istruzione pubblica, il Raymond fece l'ardita e originale proposta di risparmiare il denaro che si spende nel mantenimento dell'Accademia, e impiegarlo nell'acquisto annuale delle migliori opere d'arte italiane, obbligando così gli artisti a studiare presso maestri di loro scelta. Un ritorno alla didattica artistica del quattrocento; quando i giovani andavano a bottega a macinare i colori e vi uscivano pittori.

R. MORGARI.

A rappresentare l'arte decorativa, la generazione artistica, di cui studiamo l'operosità estetica, ebbe Rodolfo Morgari, figlio di Giuseppe e fratello minore di Paolo Emilio.

La migliore guida allo svolgimento della vocazione ereditaria, la trovò in famiglia, nell'operosità costante del padre e del fratello, che non gli lasciavano certo mancare consigli ed esempi. — Frequentò anche l'Accademia Albertina, con non piccoli sacrifici, quando gli venne a mancare il padre.

Nato nel 1827, nel 48 si trovò ascritto alla leva e fece la campagna come soldato.

Versatile in ogni genere di pittura, si diede con preferenza alla decorazione, nella quale riuscì e riesce ad affermarsi fra i migliori.

La viabilità alla carriera la trovò in parte nella sua speciale abilità come restauratore.

In seguito a difficili restauri da lui eseguiti nel Palazzo Reale, fu nel 1858 nominato dal re Vittorio Emanuele II, pittore e ristauratore dei reali Palazzi.

Al suo pennello dobbiamo la conservazione di molti affreschi delle ville e dei Palazzi reali; ed uno dei suoi principali lavori in questo genere è il restauro dei dipinti del celebre Beaumont, nel soffitto dell'Armeria reale.

La pittura decorativa è intesa dal Morgari con senso di modernità, tanto nella scelta dei soggetti, nella maniera di interpretarli, quanto nelle forme tecniche che vi adopera per renderne il sentimento pittorico ed ornamentale.

Le pareti, i cieli di molte chiese e palazzi del Piemonte, dicono la fantasia, il gusto, il senso del colore con che il nostro pittore impronta le sue opere di frescante.

Nella chiesa di Santa Teresa in Torino, la tavolozza del Morgari diè il saggio più importante del modo di trattare l'arte religiosa decorativa. S'intende non dovete cercarvi il misticismo, la grande elevazione del sentimento; ma il moderno trionfo dell'esteriorità del culto, ciò infine che rispecchia il senso della pratica della fede nei tempi in cui lavorò il Morgari.

Riuscì più individuale ed espressivo nella decorazione dei palazzi, dove potè con maggiore libertà d'intelletto riprodurre le visioni elaborate dal sentimento della vita moderna.

Nel 1880 principiò a specializzarsi in un genere decorativo, che impiegasi a meraviglia a soddisfare il gusto che i contemporanei hanno per l'antico, in quanto serve a mettere un vivo accento d'antica idealità artistica nei loro appartamenti.

Intendo parlare delle meravigliose imitazioni d'arazzi, che il Morgari eseguisce con maestria rarissima, tale da darci l'illusione del tessuto tinteggiato dalla coloritrice opera del tempo. Per questa nuovissima affermazione del suo ingegno di decoratore, fu premiato con medaglia d'oro nell'Esposizione Nazionale del 1884, dove espose alcune sorprendenti imitazioni d'arazzi, eseguiti per commissione ed allogati in privati palazzi. Sono opera sua i finti arazzi che adornano il grande salone del Consiglio della nuova sede dell'Ordine Mauriziano.

In quell'edificio dipinse inoltre il soffitto del salone e tre grandissime tele murali, con figure grandi al vero, coi seguenti soggetti: *La posa della pietra fondamentale dell'Ospedale Umberto I — Emanuele Filiberto nella cattedrale di Torino crea* 24 *gentiluomini a cavalieri dell'Ordine Mauriziano — Il re Umberto visita i colerosi nel lazzaretto di Napoli.*

Fra le ultime migliori opere decorative del Morgari, sono notevoli i dipinti da lui eseguiti nel reale Palazzo, negli appartamenti di S. A. R. I. la principessa Laetitia.

Nel trattare il quadro di cavalletto, Rodolfo Morgari cercò e riescì spesso ad escludere dai suoi soggetti l'impeto della ispirazione del frescante. Domandò al sentimento, al dramma intimo della passione, una sicura guida ad esprimere il proprio ideale. Infatti alcuni dei suoi quadri sembra pecchino di sentimentalismo.

Egli vuol interessare lo spettatore intenerendogli il cuore, rendendo palese il dolore e la gioia, lo sconforto e la speranza, tuttociò che agita l'anima della creatura vivente (1).

Rodolfo Morgari è tuttora uno dei più laboriosi artisti del nostro tempo, e il suo nome è doppiamente sacro all'arte, dacchè la sciagura lo colpiva spietatamente privandolo del suo Pietro, del figlio amatissimo, di colui che era destinato a continuare gloriosamente le tradizioni artistiche della famiglia.

Egli lo perdette lontano, quando il suo cuore di artista e di padre sorvegliava il glorioso progredire della tavolozza di Pietro, recatosi a Londra con tutti gli entusiasmi e la fede del cuore generoso e dell'alto intelletto.

FRANC. BRAMBILLA.

Ebbi più volte occasione di citare Francesco Brambilla, come scrittore d'arte. Egli fu uno dei pochi che abbia impiegato la penna con efficacia artistica nell'illustrare la vita dell'arte e degli artisti piemontesi. Nel movimento egli, naturalmente, rappresenta nella critica le dottrine e gl'ideali

---

(1) Espose alla Promotrice : 1849, *La vedova del valoroso.* — 1851, *Bruto.* — 1853, *Tre ritratti.* — 1854, *Le arti e la guerra.* — 1855, *La Carità piange Maria Adelaide.* — 1857, *Prima del bagno.* — 1859, *Fioraia.* — 1861, *Boschetto di Venere — La fontana d'amore.* — 1862, *Bersaglieri.* — 1863, *Si salvi chi può.* — 1865, *La bionda Aniceta.* — 1868, *Primavera della vita.* — 1869, *Amare e soffrire.* — 1870, *La rugiada.* — 1871, *Buona ventura.* — 1872, *Zuleika.* — 1873, *Dopo l'uragano.* — 1874, *Consolatrix afflictorum.* — 1875, *Prima madre.* — 1876, *Cuore che scoppia.* — 1877, *L'angelo.* — 1881, *Losanna.* — 1882, *Baccante.* — 1884, *Casamicciola.* — 1885, *Salva!* — 1890, *Armonie.*

del suo tempo; ma da lui non sono mai uscite opposizioni e negazioni contrarie al libero e onesto svolgimento delle diverse innovazioni, a cui dovette assistere durante la sua carriera di pittore e di critico.

Con nobilissima franchezza, non nascose mai le proprie preferenze; ma ciò non gl' impedì di rendere omaggio anche alle manifestazioni artistiche poco in armonia al suo modo personale di sentire e intendere l'arte della pittura.

Le sue prime armi nel giornalismo le fece sotto l'impulso d'una idea generosa, per ristabilire il decoro della critica contro l'imperversare del dilettantismo degli scrittori d'arte.

Nel *Conte di Cavour*, periodico politico che si pubblicava in Torino circa quindici anni fa, comparvero i suoi primi scritti, che gli crearono l'autorità, per la quale, più tardi, ebbe l'incarico di dettare le riviste d'arte per la nostra *Gazzetta del Popolo*. Sincero, equanime, tollerante, garbato nella polemica, dignitoso nel prodigare elogi, Brambilla mantenne la critica d'arte all'altezza di un nobile ufficio. — Molti artisti devono alla di lui penna la soddisfazione di essere stati compresi ed ammirati dal pubblico; nessuno il dolore, lo sconforto di vedersi combattuto crudelmente nelle proprie aspirazioni tecniche e ideali.

Come pittore, Brambilla aderì palesemente alla dottrina dei suoi condiscepoli e dei suoi giovani amici.

Nel *genere* riuscì frequentemente ad esprimere la bonaria comicità dei soggetti. Ricordo di lui un gentilissimo quadretto rappresentante *Un frate che caccia le allodole*, nel quale la trovata della scena è sostenuta dalla bontà del disegno espressivo, e dalla composizione.

Purtroppo Brambilla non potè dare alla tavolozza tutto il suo tempo, tanta parte del quale dovette impiegarlo nell'insegnamento privato e perciò trascurare l'arte.

Il proprio sacrificio ideale non gl' impedì però di farsi un buon nome, nonostante siasi limitato a fare dei quadretti di genere, dei ritratti, dei quali ebbero copiosissimo saggio tutte le Esposizioni della Società promotrice.

Da parecchi anni egli impiega il suo ingegno nella pittura ceramistica; nel qual genere produsse dei pregevoli ritratti, notevoli per impasto di tinte e viva rassomiglianza.

I ritratti in ceramica degli artisti Pastoris, Dini, quello dell'avv. Luigi Rocca, quello del marchese E. D'Azeglio, sono tra i meglio riuscitigli.

Brambilla esordì nell' arte brillantemente, dimostrando che alle grandi e durature affermazioni egli aveva predisposto la volontà e l'ingegno.

Condiscepolo di Enrico Gamba, di Casimiro Teja, compiva i suoi studi all'Accademia Albertina, guadagnandosi parecchi premi, fra i quali quello del concorso di pittura, col tema: *Cristo che risuscita la figlia della vedova di Naim.*

Ebbe allora la commissione di tradurre il suo bozzetto in quadro; ma non essendo il limite della somma stanziata sufficiente alle spese dell'opera, ottenne, per intercessione dell' Arienti, un nuovo tema, col quale eseguì: *Mosè esposto alle acque*, quadro di tre figure metà il vero, che si trova fra i saggi degli allievi alla nostra Accademia Albertina.

A. Ferri. Anche Augusto Ferri, pittore scenografo, è fra gli artisti contemporanei che il Brambilla illustrò in una serie di *Medaglioni* pubblicati nella già citata *Gazzetta del Popolo della Domenica.*

Ferri, nella scuola e nell' ambito artistico in cui emersero i contemporanei del critico, tenne un posto distinto nell'arte scenografica.

Nacque in Bologna nell'anno 1829, da Domenico Ferri, anch' esso scenografo valentissimo. Crebbe nell' arte e si formò il gusto e l' indirizzo, studiando sotto la direzione del padre suo, chiamato a lavorare a Parigi per il *Teatro Italiano.*

Quando nel 1851 il posto di scenografo del nostro *Teatro Regio* rimase vacante, la fama di Augusto Ferri, come artista eccellente nel dipingere scenarii, era stabilita. Con deliberazione del Consiglio Municipale fu chiamato a Torino

ad occupare quel posto, dove ebbe agio di dimostrare la freschezza, la vivacità e la supremazia del suo ingegno.

Al *Regio* infatti, il Ferri diede il fiore dell'opera della sua tavolozza; e la celebrità da lui acquisita in quelle fatiche fu tale che nel 1857 gli venne proposto di recarsi a Madrid, ad occupare il posto di scenografo nel principale teatro di quella capitale, con un onorario così cospicuo, che sarebbe stato avere in dispregio la fama e la fortuna il rifiutare. A Madrid, Ferri aprì una scuola, dalla quale uscirono molti e distinti allievi; dipinse vari appartamenti di parecchi privati e di palazzi principeschi, conservando ogni dì più la propria fama di eccellente decoratore.

Nel 1873 riprese il suo posto di scenografo al nostro *Regio*, dove tutt'ora dirige la scenografia.

I restauri artistici del palazzo della Cisterna, fatti eseguire dal compianto Duca D'Aosta, furono condotti sotto la direzione e sui progetti decorativi di Augusto Ferri. Chi ebbe occasione di visitare gli splendidi appartamenti del principesco palazzo, sa quanta finezza d'intendimenti, quale squisito senso dell'armonia, quanta ricchezza di fantasia abbia il Ferri spiegato per dare un'impronta veramente artistica alle decorazioni delle stanze ducali. Ferri è uno dei pochi artisti che abbiano dell'arte decorativa un ideale aristocratico, ne conosce le belle raffinatezze, che danno ad un'opera il garbo, l'accento di distinzione richiesto dalla magnificenza d'un palazzo signorile. Molti dei palazzi e delle case moderne, sorte ad abbellire Torino negli ultimi tempi, portano l'impronta elegante del suo pennello.

Un quadro delle condizioni artistiche del Piemonte nell'epoca da noi studiate, non sarebbe completo, nemmeno nell'abbozzo riassuntivo che ne facciamo in queste pagine, senza il profilo di una delle più caratteristiche figure d'artista che ne illustrarono la simpatica operosità. Casimiro Teja fece della caricatura un'arte; vi spiegò un talento di composizione degno di memoria e di studio.

C. TEJA.

Anch'egli appartiene alla generazione del 1830, e percorse gli studi accademici dimostrando una grande facilità di schizzare e rendere l'accento fisionomico delle persone.

Le prime prove della sua umoristica matita le fece nel *Fischietto*, che fu il primo giornale di caricature politiche uscito in Torino dopo il 1848. Allora si firmava col pseudonimo di *Puff*, bene scelto per esprimere la burlesca impronta del suo umorismo condito da una certa bonomia; lieto e pungente ma repugnante alla canzonatura volgare e allo scherno.

Quando nel 1856 si fondò il *Pasquino*, che aveva nel suo programma lo scopo della caricatura sociale, Teja entrò nella redazione come caricaturista. Il *Pasquino* fu ed è il campo in cui Teja, che ne diventò in breve il proprietario-direttore, svolse la più affermativa attività del suo ingegno d'artista.

Le pagine migliori di quel giornale sono nella memoria di tutti; nè io mi sento capace di ricordare qui con la parola, tutto quanto egli ha reso popolare con la matita sulla pietra litografica.

La politica, di cui dovette costantemente occuparsi, non alterò in lui il senso di simpatia per l'arte e i suoi trionfi. È sua l'iniziativa di una sottoscrizione aperta fra gli artisti per la costruzione del locale dell'Esposizione del 1880; alla sua intelligenza festosa e immaginosa, Torino deve parte dei memorabili carnevali, le *Giandujeidi*, gli spettacoli e le feste di beneficenza della Società dei cavalieri del *Bogo*.

Nè la fama del suo valore nel correggere ridendo i costumi sociali e politici, si limita a Torino: egli è il primo dei caricaturisti italiani; il solo che abbia saputo fare dell'umorismo inoffensivo, mettendo in rilievo il ridicolo degli uomini celebri e dei costumi del suo tempo. Il *Pasquino*, è ancora oggi il giornale umoristico più popolare; quello che settimanalmente, con maggiore opportunità sa trovare ed esprimere la comicità negli avvenimenti dei giorni nostri. Teja ride con la matita, ma ride come un filosofo, e nelle

sue caricature vi è sempre qualchecosa che ti avverte, che ti dà la coscienza della nobiltà dei sentimenti che guidano Teja a satireggiare il brutto, il volgare, il ridicolo. Il suo è vero umorismo, appunto perchè intende a migliorare gli uomini e la società.

Ove mi fosse dato di approfondire quanto vorrei, lo studio dei principali fattori del risorgimento dell' arte in Piemonte, sorriderebbe alla mia curiosità il cercare, con metodo approssimativamente scientifico, tutti gli elementi morali e tecnici che venivano elaborati nel raccoglimento degli studi, nella concitazione delle polemiche e delle discussioni degli artisti e del pubblico, per agevolare e preparare il trionfo dei nuovi ideali.

La storia artistica della Promotrice rimane però un documento significativo, anche per chi non può attardarsi a sottilizzare sul valore e l'efficacia di tutti i. fattori estetici e sociali, da cui deriva l'arte moderna.

Non è solo il pensiero, il sentimento, gli intendimenti e gl' indirizzi dell' arte piemontese che vengono ad affiatarsi, a riconoscersi, a impegnare discussione nelle Esposizioni annuali della Società promotrice.

Di quando in quando, compajono nelle sale delle opere che giungono dal di là delle frontiere, che dicono a qual punto si trovi l' operosità artistica delle altre provincie d' Italia, e delle nazioni confinanti.

Il cenacolo lombardo è spesso rappresentato alle Mostre di Torino da Domenico e Girolamo Induno, qualche volta da Francesco Hayez, tre fortissimi artisti che hanno un indirizzo preciso, ch'esprimono il loro ideale con franchezza e fanno presentire l' importanza e la vastità che fra breve dovrà prendere il movimento dell'arte nazionale.

In quelle opere, i piemontesi trovano necessariamente un nuovo argomento a confortarsi, a decidere, a dubitare sulla bontà, inferiorità o superiorità dell'ideale della loro scuola e delle forme dell'arte che vi predominano.

La pittura di *genere,* per esempio, che fra noi non aveva che pochi e timidi cultori, e ch'era la forma dell' arte destinata a ristabilire il trionfo dell' ispirazione del vero, insieme ad una simpatica comunione dell' artista coll' ambiente sociale; la pittura di genere, col mezzo dei quadri d'Induno esposti alla Promotrice raggiunse, fra noi, uno dei fini principali di qualunque propaganda; giunse a interessare di sè il pubblico, ad obbligarlo ad occuparsi dei suoi trionfi. Nello stesso tempo getta una viva preoccupazione nella mente degli artisti, che principiano a persuadersi quanto innanzi si può andare e quanto bene si può fare, anche fuori dell'ispirazione della storia. I critici, che avevano stabilito con giudizio arbitrario le gerarchie delle varie forme dell'arte, dinanzi a quelle manifestazioni della tavolozza moderna, sono obbligati a rivedere gli articoli di fede del loro catechismo estetico, e un po' alla volta, a malincuore o con entusiasmo, devono ammettere che il *genere* è una forma dell'arte accettata dal pubblico, che i pittori che vi si dedicano hanno del vero ingegno, che infine esso era la più sincera rivelatrice dell' arte del tempo.

La pittura di genere in Lombardia, era anch' essa una derivazione del movimento dell'arte estera, e, insieme al nuovo indirizzo del paesaggio piemontese, concorreva a sbandire dai quadri il sentimento decorativo, la superficiale materialità degli effetti.

Di quel trionfo, non ancora inteso nelle sue benefiche conseguenze, alcuni si dolevano, perchè vedevano che quella forma dell'arte allontanava sempre più il gusto del pubblico e gli intendimenti degli artisti dal ritorno alle tradizioni della grande arte nazionale.

Costoro avevano il pregiudizio del glorioso passato dell'arte italiana; aspettavano in buona fede che l'arte moderna venisse restaurata sui documenti di quella storia; perciò chiamarono la pittura di genere, decadimento e malsano forestierismo.

Oggi, invece, vediamo che l'opera degli innovatori lombardi, combinandosi con quella di tutti i precursori della nuova arte italiana, era il fecondo germe del glorioso rinnovamento della pittura moderna, a cui non bastavano più le vecchie tradizioni indigene.

Nè meno importanti allo sviluppo della pittura nostrana parmi sia stata la comparsa alla Promotrice di alcune opere di artisti stranieri, fra i quali ricordiamo i ginevrini Castan, Stefano Duval, Carlo Dubois, Zund Roberto, George E., Jechlin, Duntze G., Humbert; Giulio Bakof di Amburgo, Umfembach di Francoforte, Tetar Van Elven di Amsterdam, Herman Ten Kate, Horgnief, Verhéyden di Bruxelles, Wan-Hanen.

Da ciascuno di quegli artisti v'era qualche cosa da imparare, o, almeno, da notare per avere un preciso concetto delle tendenze che predominavano il movimento estetico dell'Europa.

Quasi nello stesso tempo in Francia, a Parigi, aveva luogo uno dei più significativi avvenimenti artistici di quel periodo: l'Esposizione internazionale di Belle Arti del 1855.

Pronosticando sugli effetti artistici che la Mostra avrebbe prodotto, un critico francese, credo il Perrière, scriveva:

« Una cosa è certa, ed è, che quando l'arte sarà di-
« ventata cosmopolita, quando gli artisti di tutto il mondo
« saranno giunti, se non a darsi la mano, almeno a cono-
« scersi e a produrre in comune la loro opera *individuale*,
« alla presenza della natura di tutto il mondo, un gran
« passo sarà fatto, e l'arte ne avrà grande profitto ».

Andò proprio così. Dopo il convegno dell'arte universale a Parigi, tutte le scuole e gl'indirizzi ebbero coscienza del loro valore, acquistarono forza e intelligenza per decidere il loro carattere particolare in ordine al movimento generale; si chiuse il periodo dei tentennamenti, del dubbio, e si iniziò l'era dell'affermazione di tutti i vari ideali, dell'estetica e della tecnica moderna.

L'Esposizione del 1855 concorse, sopratutto, a stabilire nel mondo dell'arte, e a diffondere nel pubblico il principio da cui l'arte può solo ricavare la forza a muoversi con la storia civile e politica dell'uomo.

A Parigi, le opere dei più grandi pittori viventi persuasero, che l'arte non può essere stazionaria; che essa dipende, come tutte le altre forme dell'attività sociale, dalle condizioni della vita, dall'incessante modificarsi dei fondamenti morali ed economici delle nazioni.

Per una storia dell'arte di questo secolo in Piemonte, quell'Esposizione avrebbe importanza capitale. È là che i più grandi maestri, che avevano influito e dovevano influire sul movimento della nostra pittura, erano rappresentati da opere magistrali che vi esplicavano l'idealità e le dottrine. Da quella Mostra partì l'ultima parola d'ordine, che doveva determinare nuovi conflitti e nuovi trionfi nelle tavolozze piemontesi, nel paesaggio, nella pittura storica, nel genere, in tutte le forme dell'arte.

La formola naturalista, che doveva trasformare i metodi, le dottrine, le aspirazioni, tutto il congegno morale e materiale dell'arte, là per la prima riuscì ad imporsi, a dimostrarsi capace di sostituire ogni altra dottrina meno appropriata alla fisionomia sociale del tempo.

Mentre quella Mostra dava un'idea completa dell'evoluzione artistica della Francia dal 20 in poi; e canonizzava la celebrità dei suoi più famosi rappresentanti Ingres, Delacroix, Orazio Vernet; investiva Decamps, Couture, Jérôme, Meissonier, Dupré, Cabat, Rousseau, Fleury, Corot, Rosa Bonheur, Troyon, Courbet e Millet del diritto di guidare e ispirare le nuove generazioni. — Il nome di alcuni di quei grandissimi artefici del pennello, ci verrà sovente sulla penna parlando dell'opera e della vita dei pittori che fiorivano in Piemonte dopo il 1855. L'influenza dei paesaggisti francesi e dei figuristi Decamps e Meissonier è evidentissima nelle opere prodottesi in Piemonte dal 60 al 70, quando Fortuny, entrato nel movimento dell'arte europea col suo

quadro *Matrimonio alla Vicaria*, e le sue dottrine, trovarono troppi seguaci in Italia.

Con genio individuale e attitudini diverse, portando nella pratica dell'arte la vivacità del temperamento e della fantasia italiana, dalle nuove grandi affermazioni della Mostra parigina del 1855 derivano, in parte, i trionfi ottenuti dall'arte italiana, mediante la geniale operosità di Vittorio Avondo, di Antonio Fontanesi, di Giacinto Corsi, di Ernesto Bertea, di Lorenzo Delleani, di Pasini Alberto, di Federico Pastoris, di Carlo Pittara, di Rayper, di tutti coloro infine, che diressero fra noi il movimento verso nuove conquiste, dal 1855 all'80.

Il quarto di secolo trascorso dal giorno in cui Carlo Alberto principiò a rivolgere il pensiero e le azioni a risollevare le condizioni artistiche del Piemonte, non era stato soltanto fecondo di valenti artisti e di felici mutamenti nell'indirizzo della pittura e della scultura; in quel periodo, mentre si organizzava la nuova vita artistica, venivano radicalmente mutate le condizioni morali e sociali degli artisti. Tenuti a rispettosa distanza come rozzi, bizzarri, indipendenti, prima che Benevello, i D'Azeglio, i Balbiano, il Sartirana ed altri gentiluomini mostrassero di stimarne il carattere, l'operosità, l'ingegno e l'opera, gli artisti formavano una classe a parte.

Pochi riuscivano a vincere la diffidenza che destava nelle classi dirigenti chiunque trattasse i colori e lo scalpello. Si ammiravano e pagavano le loro opere; ma erano tenuti in conto di operai, con un po' più di talento dei veri manuali, ma non più in là.

Ai soli genii ed a qualche fortunato che sapeva accaparrarsi la protezione della Corte o di qualche grande famiglia, era concesso il contatto sociale dei nobili e dei ricchi; ma la famiglia artistica, l'arte collettiva doveva rimanersene appartata, confusa tra la folla, e non aveva voce in capitolo, nemmeno quando si trattava dei suoi interessi vitali.

Non ultimo benefizio recato all'arte dall'iniziativa di Benevello, e dei suoi illustri amici, dalla munificenza di Carlo Alberto e dalla libertà politica e civile, fu quello di sollevare la classe degli artisti alla posizione sociale che le spetta per i servigi ch'essa rende al progresso civile e morale della nazione.

Come aveva predetto Massimo d'Azeglio, appena gli artisti furono ammessi a partecipare delle dignità riserbate alle classi dirigenti e poterono apprezzare i vantaggi dell' educazione e dell' ordinato vivere, pur conservando la simpatica vivacità al loro fantasioso temperamento, provarono quanto grave e dannoso a tutti era stato il pregiudizio che fino allora aveva consigliato di evitarne la famigliarità e il contatto.

A poco a poco, col movimento ascendente delle giuste rivendicazioni, gli artisti piemontesi, oltre essere bene accolti nei convegni della buona ed alta società, venivano ricercati, accarezzati, lusingati; la nobiltà e i ricchi non sdegnavano più di vivere un poco della loro spensieratezza generosa, delle loro aspirazioni, di sentirne il frequente contatto e goderne la geniale compagnia. L'esempio veniva dall'alto, e la Società Promotrice concorreva a far apprezzare le molte doti e a perdonare i pochi difetti di una classe che intende nobilitarsi con le sole opere dell'ingegno e del cuore.

D'altra parte, i tempi e le nuove istituzioni erano propizie a restituire agli artisti il pieno diritto di far valere e rispettare l'importanza della loro personalità morale collettiva; essi erano e sono i migliori rappresentanti della civiltà democratica, nella quale ognuno è riconosciuto come figlio delle proprie opere.

Quando il cav. C. Felice Biscarra, vero gentiluomo artista, di ritorno dal suo viaggio in Europa, sull' esempio di quanto aveva veduto nei principali centri, pensò di fondare a Torino un Circolo artistico, i pittori, gli scultori, i letterati, i musicisti s'erano già abituati a sentire la soli-

darietà di classe, e a volerne riconosciuta la dignità. Biscarra ebbe il talento dell' opportunità, che in lui, come sempre, era il prodotto della nobiltà del sentimento.

Anche questa volta l'egregio artista volle mettere in atto il cuore, e meditò la costituzione del Circolo per facilitare l' affratellarsi di tutti gli artisti della sua Torino, per creare un centro in cui tutti avrebbero avuto occasione di conoscersi, stimarsi ed amarsi.

Ormai l' importanza sociale della famiglia artistica era cresciuta in modo da rendere indicatissimo un istituto che ne patrocinasse gli interessi, ne rappresentasse la dignità; ond'è che il progetto dell'egregio Biscarra, ch' era appoggiato dall'intelligente operosità dell'avv. Rocca, trovò entusiasti aderenti.

Alla prima riunione erano presenti venti artisti, che rappresentavano la pittura, la scultura, la poesia e la musica. Fra questi vi erano Camino, Albertoni, Gonin Francesco, Marcello Marcellino, Antonino Marchisio, il poeta Prati e i due iniziatori Biscarra e Rocca. Studiarono uno schema di statuto da presentarsi alla prima assemblea dei soci fondatori, e deliberarono di tenere al più presto un'altra seduta, nella quale ciascuno dei presenti s' impegnava portare l'adesione di almeno due colleghi. E così fu, poichè la terza riunione ebbe luogo con la presenza di 60 soci, che deliberarono lo statuto e si costituirono in Società. Nel primo anno il numero dei soci ascese a 120, e allora il Circolo si trovò in condizioni di avere una propria sede, con annesso locale ad uso dei suoi componenti.

L'inaugurazione della prima sede del Circolo, in un appartamento soprastante il caffè del *Progresso*, fu una vera solennità artistica: quanto di eletto v'era allora nel mondo dell'arte e delle lettere vi prese parte.

Il discorso inaugurale fu detto dal poeta Prati. Egli che aveva proposto che lo scopo del Circolo fosse quello di offrire agli artisti il modo *di meglio conoscersi, di meglio amarsi, di meglio aiutarsi*, era ben degno di felicitare con

la calda fantasia di poeta l'impianto dell'Istituto, che ha così bene conseguiti gli scopi ideali dei suoi fondatori.

Al concerto, che elevò nel sereno mondo dell'arte le menti e i cuori dei convenuti alla geniale solennità, presero parte la Gruà, una celebrità dell'epoca, il tenore Bettini Geremia, il baritono Belletti di Sarzana e il pianista Thalberg.

Ma questi splendidi precedenti non bastarono ad impedire il sorgere delle difficoltà, che ritardano lo sviluppo felice di quasi tutte le istituzioni nuove. Gli screzi, prodotti più da malintesi, che da vere cause perturbatrici, si produssero in seguito al rifiuto opposto all'accettazione di un socio proposto dagli artisti, e alla rivincita morale, presa dai medesimi col respingere l'onorevole nome di un nuovo socio, proposto dai non artisti. Scoppiato l'attrito non vi fu modo di intendersi; cosa difficile poichè era in giuoco l'amor proprio personale e collettivo degli artisti; perciò, senza sciogliere il Circolo, fu abbandonata la sede, e per due anni gli artisti si riunivano in tre sale del caffè *Rondò*, in piazza Vittorio Emanuele, in buona e gioconda armonia; ma rinunciando pel momento al lusso, alle feste, alla grande vita delle loro future riunioni.

In tutti però era vivissimo il desiderio di restaurare la loro Società, di renderla pari all'importanza dei suoi scopi, di farla assurgere all'ideale che ne avevano avuto fondandola. Alla prima occasione tradussero in effetto il sogno vagheggiato. Fra i frequentatori delle fragorose riunioni del caffè del *Rondò*, si faceva distinguere per vivacità d'ingegno, prontezza di spirito e calore d'iniziativa, il pubblicista Gautieres; alla sua energia nel volere, alla stima che gli portavano i compagni si deve la restaurazione del Circolo degli Artisti.

A dir breve, compilarono un programma, e in poco tempo riuscirono ad avere 300 soci e a inaugurare la nuova sede sociale, in un vasto appartamento di via Po, sopra il caffè *Venezia*.

I passatempi, le feste, la schietta e intellettuale letizia che regnava in quelle sale, non tardarono a fare del Circolo uno dei ritrovi più simpatici della società torinese; diventò di moda l'appartenervi, un titolo di gentilezza e di buongusto il frequentarlo, e in breve i soci salirono a cinquecento.

Allora si dovette pensare a traslocare la sede in un ambiente più adatto al nuovo sviluppo, e venne scelto il palazzo Graneri, ora Sonnaz, in via Bogino, nella quale residenza da 32 anni il Circolo prospera moralmente ed economicamente, raccogliendo intorno alla schiera dei cultori di tutte le arti belle, la migliore società torinese (1).

Gli artisti, che in principio del secolo nostro dovevano viversene appartati, in conto di uomini negativi ai raffinamenti del vivere civile; da circa cinquant'anni a questa parte si sono elevati alle condizioni di classe dirigente; e da trent' anni, in uno dei più sontuosi palazzi di Torino, vivono affratellati nel sodalizio che ne sostiene il decoro.

La storia delle benemerenze acquisite dal Circolo verso l'arte, gli artisti e la popolazione torinese, è troppo ampia e splendida per poter essere riassunta, nel breve giro di pochi periodi. Giova però ricordare che la pietà verso gli infelici, insieme all' amore per l'incremento dell' arte, fu il principale fondamento di quell'istituzione.

---

(1) Gli stessi membri della Famiglia Reale onorarono più volte della loro presenza le sale del Circolo e presero sotto il loro patrocinio gli spettacoli di beneficenza organizzati dai soci artisti di quell'istituzione.

Il poeta Giuseppe Regaldi illustrando, nel suo libro *La Dora*, la vita di Torino, parlando del Circolo artistico scrive: « Quivi sono frequenti « le adunanze con musiche e balli e con mostre di belle arti; e non « ha guari, nella sera del 16 novembre 1865, il Circolo fra canti e suoni « accoglieva festosamente il Re e la Regina di Portogallo, insieme colla « nostra Reale Famiglia nella memorabile aula, dove ai tempi di Vittorio « Amedeo II, fu celebrata la pace conclusa tra Francia e Piemonte con « un banchetto splendidissimo a cui sedevano i marescialli francesi e « il principe Eugenio di Savoia. Il biondo Re lusitano, che amorosa« mente coltiva la musica e la pittura, e che lascia in Torino ricordi « del suo patrocinio agli artisti, volle cortesemente dichiararsi fratello « di quella artistica famiglia, e porre fra i suoi soci il suo nome ».

Basterebbe la creazione del benefico e lieto ordine del *Gran Bogo*, per dire come al Circolo degli Artisti di Torino, il genio dell'arte simpatizzi con l'angiolo della Carità.

Fra i soci del Circolo da molti anni si costituì una Società d'incoraggiamento, modellata sul programma artistico ed economico della Promotrice. Sono già XXXIII le Esposizioni, che, per cura di quella Società, si diedero nelle sale del palazzo Sonnaz, con grande vantaggio degli artisti, specialmente dei giovani, i quali in quelle piccole mostre possono fare le loro prime prove e ricavare qualche utile della loro opera, che se ha qualche merito viene quasi sempre acquistata.

IV.

1860-1870.

UN critico d'arte, di cui non ricordo il nome, scrisse che tutta l'estetica del paesaggio si riassume in due punti principali: 1° Un paesaggio deve esprimere un sentimento: gioia, dolore, melanconia, disperazione, voluttà..... 2° Un paesaggio dev'essere dipinto con una sola e vasta tonalità, in modo da produrre un'unità d'impressione ottica e d'impressione morale, in modo da fondersi in una *sensazione sentimentale*.

La dottrina è giusta in quanto si riferisce al modo di intendere il paesaggio proprio a Corot, a Daubigny, a Dupré e a qualche maestro della Francia; a Comstable, e Turner della scuola inglese; ma non è sufficiente a giustificare gl' intendimenti dei naturalisti, pei quali un quadro di paesaggio non deve essere altro che il ritratto del motivo e del luogo scelto per soggetto.

Non è qui il luogo di decidere se abbia maggiore efficacia estetica la dottrina che consiglia a sentimentalizzare la natura, o quella che impone una fredda riproduzione del vero.

Ci basti osservare che tutto il paesaggio moderno deriva da quelle due maniere d'intendere l'arte del paesista, e che ambedue ripugnano al manierismo, all'invenzione, mentre richiedono che l'artista venga direttamente ad ispirarsi sul vero. Sognare, fantasticare nella natura, vederla, sentirla, comprenderla, amarla, mirarla con gli occhi, con l'intelligenza e col cuore, ecco il vasto programma estetico dei paesisti moderni.

L'arte è tutta nel socializzare, nel produrre col pennello quanto si è sognato, fantasticato, veduto, sentito e amato nel vero. Come si vede, c'è posto per ogni specie di temperamento, a sola condizione di essere sinceri.

I paesisti piemontesi che eccelsero nella scuola moderna con quest'ideale, si trovarono necessariamente alla testa del movimento naturalista, e dovettero lottare contro i falsi pregiudizi tecnici e morali dell'eclettismo della pittura storica e del quietismo del paesaggio indigeno.

Per tornare alla potenza d'espressione morale e materiale del paesaggio, conveniva rivoluzionare tutti i metodi, le abitudini, le dottrine che avevano servito a sostenere l'attività e la fama degli artisti che fiorirono dal 1842 al 1855. Ciò spiega perchè Avondo, Fontanesi e la falange che li seguiva, dovettero dare più di una battaglia artistica prima di essere discussi, accettati e compresi dal pubblico e lodati dalla critica che del pubblico interpretava i pregiudizi, i gusti e le preferenze.

V. Avondo.

Vittorio Avondo è fra gli artisti che meglio rappresentano la trasformazione estetica del paesaggio moderno in Piemonte.

Nelle sue opere, che rispecchiano l'intelligenza e il cuore ch'egli ebbe per l'arte, si è compiuta la grande elaborazione tecnica ideale, onde cessò fra noi l'egemonia del

calamismo, per sostituirvi un più largo, sincero e individuale sentimento del vero.

Il complesso dell'arte di Vittorio Avondo, ricostituisce la storia del paesaggio moderno, in altrettante pagine esplicative delle varie forme e maniere con cui fu inteso e interpretato, dalla scuola ginevrina prima, da quella francese ed inglese poi.

Avondo però non fu nè eclettico, nè imitatore. Tutti i suoi quadri sono un sincero prodotto di quanto immagina e sente, all'infuori d'ogni preoccupazione di scuola di maniera; egli ha un'originalità, una personalità, una fisionomia, tanto quando si esprime aderendo al disegno serrato e incisivo di Calam, quanto quando s'accosta alla pittura riassuntiva di Corot e Daubigny. La pennellata, il colpo di matita non sono in lui meditati e voluti in ordine alla dottrina di questo o quel maestro; sgorgano dalla mano per vivo impulso dell'ispirazione. Nel suo stile della prima e seconda maniera, si trovano i connotati della famiglia artistica a cui si è ascritto; ma la loro animazione, ciò che li rende espressivi, è tutto sangue e midollo delle passioni dell'artista, del suo particolare modo d'amare e d'interpretare la natura.

Del movimento a cui prende così feconda e attiva parte, Avondo ha un'idea precisa: potrebbe dettarne egli stesso le dottrine; delle quali ha la coscienza teoretica ed esperimentale. Egli non ha solo ideato e meditato sul nuovo stile: lo ha dipinto; inoculandovi l'ardore della sua propria immaginazione.

Non vi è nulla di orgoglioso in tutto quanto egli tentò di esprimere col pennello, nello addestrarsi alla nuova maniera. I suoi primi saggi, lungi dall'avere un'impronta spavalda, lo spunto di esagerazione ch'è in tutte le opere dei novatori, sono condotti con modesto convincimento. La novità del fraseggiare pittorico gli serve soltanto per dirci con la sintesi del motivo, quello che più lo aveva profondamente commosso nel vero. Questa sua onesta sincerità

d'ispirazione e di fattura, non impedì però agli avversarî di classificarlo fra gli *avveniristi*. Una parola di cui allora si abusò, per bandire dal gusto del presente il nuovo stile e la nuova tecnica del paesaggio.

Quello che più impressionava e metteva in sospetto, era la trasformazione di Avondo, che nei suoi primordi era stato un *calamista* ed aveva in quella maniera conquistato tutte le simpatie del pubblico e della scuola.

Il vederlo liberarsi di punto in bianco dalle dottrine ginevrine, per aderire con entusiasmo e sincerità al naturalismo passionale, sconcertò le idee che i più s'erano formate sul di lui ingegno; e molti furono irritati nel vedersi sfuggire dalla chiesa stabilita, un campione di tanto valore. Fatto sta, che tutte queste ed altre ragioni messe insieme, lo condannarono per due anni a vedersi rifiutate le sue opere dalla Esposizione della Promotrice.

Fra gl'ingenui fattori di quell'ingiustificato ostracismo, v'era il poetico mistero delle tele dell'Avondo, qualità negativa per gli impazienti, e per coloro ch'erano stati abituati a leggere il paesaggio a prima vista.

Il conte Giacinto Corsi, a cui la penna del critico sta bene in mano quanto il pennello, più tardi rilevava benissimo quella squisita qualità della tavolozza avondiana scrivendo: « Nell'esecuzione dei suoi quadri, l'Avondo trova « sempre il mezzo, e ciò con accorgimento squisito, di « lasciarvi alcunchè di misterioso; ragione *per cui l'opera « sua non è subito compresa* a prima giunta, ma è causa « di un sempre più gradito e incantevole diletto, dopo che « si è osservata; e quando si è un tantino addentrati nel « pensiero dell'artista, sempre più cresce il desiderio di « vederli, il che mi sembra prezioso requisito nelle opere « veramente belle. »

Il Corsi nel medesimo scritto dichiara inoltre, che quel suo apprezzamento non riguardava soltanto al quadro esposto dall'Avondo in quell'anno (1867) alla Promotrice; ma a tutte le tele del medesimo autore, fra le quali noi

includiamo quelle che segnarono il trasformarsi di Avondo da calamista in individuale, sulla scorta dei precursori del moderno paesaggio francese. A lui toccò in Piemonte, la medesima sorte di quei grandi maestri, poichè è noto che le Commissioni di accettamento del *Salon* parigino, verso Rousseau, Corot, ed altri, non furono meno rigorose e ingiuste, di quanto lo siano stati i Comitati della nostra Promotrice. Nella vita dell' arte chi si mette all' avanguardia e giuoca la propria esistenza artistica, deve sopportare il danno, ch'è pari alla gloria, che in quel posto vi è da conquistare.

Gloria ad Avondo, ch'è uscito incolume dalla mischia, dopo aver piantato la bandiera del proprio ideale nel campo dei suoi avversari.

In quella lotta Avondo ebbe però il conforto di vedersi sostenuto da tutte le simpatie dei giovani e migliori artisti, e da quelle del pubblico più competente ad apprezzare l'idealità. Mentre a Torino si respingevano le sue tele, a Roma, dove allora aveva preso stanza, erano acquistate e ammirate dagl'inglesi, dai francesi e dai russi che ormai si erano formato il gusto alla grande arte del paesaggio individuale moderno.

Il Teverone fu la prima opera della seconda maniera, che venne accettata alla Promotrice. Si potrebbe dire della terza, poichè vi fu un periodo in cui l' Avondo aderiva al *naturalismo* puro, alla trascrizione materiale del motivo.

La sua individualità però si sviluppò completamente nel paesaggio passionale, in cui la visione del vero è una sintesi del motivo, più l'emozione dell' artista.

Si sviluppò tanto che un critico ebbe a scrivere di lui: « È un'individualità che si può dire isolata, un' anima in-« tuitiva, che vibra alla nota fine, al verso idillico, alla « linea mesta della bella natura, e riproduce con felicità « ed efficacia assoluta l'impressione in tele le quali, spesso, « meglio che dipinti, si direbbero sogni. »

Sono però sogni splendidamente allietati nella sintesi luminosa, solida, espressiva, vera del motivo; del motivo che ha sedotto il pittore facendo sognare il poeta.

Vittorio Avondo discende dal buon sangue valsesiano; e come i grandi maestri usciti dalle sue valli ridenti ha tutta la sensibilità del vero artista. Egli è un forte paesista; ma nello stesso tempo ama, studia, conosce profondamente tutte le manifestazioni dell'idea del bello.

È un artista eminentemente moderno, a cui la natura non basta, che vive e respira ed opera fra quanto di meglio ha prodotto nei tempi il genio dell'arte. A riprodurre le squisite sensazioni ch'egli prova contemplando il vero, gli basta la tavolozza e il pennello; ad esprimere l'ardore della sua fantasia, ispirata all'antico, egli diede al Piemonte un vero capolavoro: quanto l'intelligenza, la coltura, e la ricchezza possono produrre quando ne dispone un uomo di quella tempra.

Il castello dei Signori di Challant ad Issogne, presso Verrès, da lui ristaurato in perfetto stile del 400, è un'opera d'arte degna dell'autore del *Teverone*, dell'*Afa*, di *Primavera*, di tutte le tele che affermano la superiorità del paesista.

All'elevata intelligenza che Avondo ha dell'arte antica, al gusto nel discernere il sentimento poetico e il colore espressivo delle opere dei grandi maestri, alla sua autorità di artista ed archeologo dovette tutti gl'incarichi che Governo, Municipi e pubblico affidarono alla sua capacità. Nel 1865 diresse la formazione del Museo Nazionale del Bargello a Firenze. Lo splendido palazzo Silva a Domodossola, stile rinascimento, è risorto dai ruderi con la sua cooperazione.

Da due anni è direttore del Museo Civico dì Torino.

Per mettere in utile mostra e rendere efficaci all'educazione artistica del popolo e degli artefici quei tesori di grazia, di bellezza, manca solo che all'Avondo sia concesso dal tempo e dall'autorità amministrativa di attuare il nobile ideale ch'egli ha di ciò che deve essere un Museo Civico,

in una città di primo ordine come Torino. Io gli auguro di dare presto questa nuova prova del suo ingegno.

A Pisa, dove l'arte ha tradizioni di espressiva finezza, fece i suoi primi studi dell'antico. Per quattro anni studiò la pittura a Ginevra alla scuola di Calame. Ma la migliore educazione artistica la deve a se stesso, alla squisita sensibilità del suo temperamento estetico, raffinata dallo studio, dalla pratica dell'arte di tutti i tempi e di tutti i luoghi (1).

Quando l'Avondo abbandonò il *calamismo* e accettò l'estetica del paesaggio passionale e individuale, il movimento dell'arte della pittura richiamava nel medesimo senso l'attenzione di tutti i giovani suoi contemporanei.

Nonostante il glorioso ascendere della fama di Calame e la solidarietà che quel paesista aveva magnificamente stabilita fra la sua tavolozza e l'amor proprio nazionale, la stessa Svizzera non potè rimanere indifferente al fascino di modernità, alla nuova vita pittoresca che sprigionavano le tele dei paesisti e animalisti francesi. Allora la sua giovane scuola innalzò arditamente il vessillo degli innovatori; Castan, Humbert, conservando il sentimento della forma e lo scrupolo del disegno del paesaggio nazionale, elevarono la loro tavolozza alla poesia del colore, all'entusiasmo per l'espressione pittoresca della vita delle loro montagne.

Perdendo d'efficacia estetica nel suo paese, tanto più il calamismo diventava artisticamente inorganico in Piemonte, ed è questa una delle molte ragioni che persuase i giovani,

---

(1) Espose alla Promotrice: 1856, *Mattino nella Valle S. Robert — Paludi — Mezzodì della Francia.* — *Savoja* — 1857, *Via di Meringue — Pini a Cannes — Isola Hyères — Burrone — Avignone — Vallata di Lemano — Bosco di Pini.* — 1860, *Effetto di mattino nella valle Arceida.* — 1861, *Scirocco in campagna romana.* — 1862, *Pianure lombarde.* — 1863, *Valle del Sasso nero a Lazzolo.* — 1865, *Dopo la tempesta.* — 1867, *Campagna romana.* — 1868, *Torre di Lazzolo — Zichzethoorn* (Svizzera). — 1869, *Mattino — Sera* (campagna romana). — 1871, *Tempo grigio.* — 1872, *Brughiera in fiore.* — 1873, *In riva al Tevere.* — 1874, *Mattino — La valle del Pussino.* — 1875, *Di mattina.* — 1876, *Mattino —Calma.* — 1877, *Dicembre — Aprile.* — 1878, *Dintorni d'Ivrea.* — 1879, *A Fiumicino.* — 1881, *In maremma.* — 1883, *La valletta.* — 1885, *Elba.* — 1888, *Di mattino* (lago di Bracciano).

che avevano mosso i primi passi nell'arte sotto l'influenza delle dottrine del maestro ginevrino, a cambiare maniera, a ricostituire l'ideale e la tecnica sulle indicazioni di un indirizzo più adatto alla esplicazione della loro individualità.

Insieme all'Avondo, movevano alla conquista del paesaggio contemporaneo, Antonio Fontanesi, Pasini Alberto, Pittara Carlo, Giacinto Corsi, Bertea Ernesto, Bugnone Gaspare, Nogaro.

In una vera storia dell'arte piemontese, questa gagliardissima falange di artisti dovrebbe suddividersi in due manipoli.

Infatti, se tutti, più o meno, derivano dal propagarsi dell'ideale della nuova scuola, non tutti aderirono alle sue dottrine col medesimo rigore logico, o vi si abbandonarono con lo entusiasmo di una stessa fede.

Un criterio per quella suddivisione lo si potrebbe ricavare dalla maggiore o minore resistenza che le loro opere trovarono nel pubblico e nei comitati di accettazione della Promotrice, prima di venire comprese, ammesse o rifiutate; nè sarebbe documento di lieve importanza per quello scopo, uno studio accurato delle discussioni, delle passioni che quelle opere destarono al loro apparire.

Noi possiamo ricordare che Pasini, Pittara e Corsi furono i meno combattuti, i più facilmente letti, appunto perchè all'espressione della loro individualità non occorreva la vasta e profonda riorganizzazione tecnica ed estetica di cui ebbero d'uopo Avondo, Fontanesi, Bertea, Bugnone, Nogaro per individualmente affermarsi. Questi ultimi non poterono arrestarsi, senza nuocere alla manifestazione dei loro intendimenti, alla conciliazione delle vecchie forme con le nuove. A quanto sentivano e immaginavano non bastava l'evoluzione; dovettero prendere la posizione d'assalto, e diventarono rivoluzionari. Furon quasi tutti contraddistinti dai loro compagni innovatori dalla taccia di avveniristi. — Pasini, Pittara, Corsi erano gli evoluzionisti del movimento.

Il pubblico e la critica non tardarono a simpatizzare con le loro opere, nelle quali la vasta infiltrazione del sentimento del paesaggio e della pittura moderna, era dissimulata da un evidente equilibrio tra il rispetto delle tradizioni ed i nuovi intendimenti.

L'ho detto: erano evoluzionisti, non rivoluzionari. Questa classificazione però ha un valore relativo, poichè vedemmo che ciascuno portò nella propria operosità artistica intendimenti diversi, e dettandone la biografia assisteremo al loro continuo e palese individuarsi nell'opera, accostandosi e allontanandosi dalla concitazione del movimento, che più o meno li trascinava e spingeva, a seconda delle simpatie o ripugnanze della loro propria natura artistica e sociale.

C. PITTARA.

L'abbeveraggio della sera, è il primo quadro che assegnò a Carlo Pittara un posto distinto tra i pittori della scuola piemontese, suscitando le più sicure speranze sull'avvenire della sua tavolozza. Era un promettentissimo saggio degli studi di perfezionamento che egli aveva compiuto sotto l'animalista svizzero Humbert, dal quale si era recato intorno al 1856.

Due anni erano bastati al suo ingegno per assimilare una parte delle più significative qualità del maestro. È perciò giustificato l'entusiasmo che quella sua prima opera sollevò nell'Esposizione della Promotrice del 1858, nonchè la riproduzione che se ne fece, allogandola fra le migliori nell'Album della Società.

Ho già detto che l'Humbert insieme ai suoi connazionali Castan e Durand, senza alterare alcuni principii fondamentali del paesaggio nazionale, cercavano accostarsi al sentimento espressivo e al colore dei paesisti e animalisti francesi; ond'è che il Pittara veniva di seconda mano iniziato alle dottrine dell'arte contemporanea, e perciò l'opera sua doveva avere la gioconda freschezza di una piacente novità.

Come prodotto di pennello piemontese, tutto era nuovo e interessante in quell'opera, che palesava la trasformazione

del suo autore; il quale, al suo esordire, s'era mostrato deciso a impiegare l'ingegno nella facile maniera del suo primo maestro Giuseppe Camino. Nuova la tecnica, in cui il Pittara aveva introdotto alquanto della scienza d'impasto dell'Humbert; nuovo il taglio del quadro, il sentimento della composizione e dell'ispirazione; nuovissimo l'ardimento di trattare gli animali all'aria aperta, nel loro ambiente naturale, in armonia vitale e morale col paesaggio. All'infuori di Lupetti, che aveva trattato l'arte dell'animalista dal punto di vista del pittore di genere, facendo entrare i cavalli, i buoi, le capre, i cani nelle sue composizioni, come elemento principale e illustrativo della vita dei pastori, dei contadini, degli zingari; il Piemonte prima del Pittara, nel vero senso del genere, non aveva avuto un pittore animalista.

Più che accettato, il Pittara fu festeggiato, lusingato, e non pochi si servirono di quel suo primo trionfo per provare che all'ambiente ripugnavano soltanto le innovazioni dei cosidetti avveniristi.

Comunque, l'arte del Pittara, eminentemente conciliativa, non poteva turbare l'ambiente; e a niuno venne in mente di trovare in tanta chiarezza d'intendimenti i prodromi delle prossime battaglie. Gli Svizzeri, dai quali deriva il giovane artista, avevano già educato il gusto del pubblico a quella maniera d'interpretare la natura; e il loro valente discepolo lavorò in terreno disposto a sopportare l'opera del suo ingegno.

Se Pittara non avesse avuto la coscienza artistica, che più tardi lo spinse a più ardite ricerche, di quel primo buon successo avrebbe potuto ammalarsi, e andar più in là con le concessioni per ingraziarsi il pubblico, che gli si era mostrato tanto benevolo al suo esordire. Gli applausi e svenevoli elogi della critica non lo inebriarono, e continuò a vagheggiare il nobile ideale, per la cui conquista era convinto di dover ancora lavorare molto, forse a ritroso delle dottrine che gli avevano procurato un così brillante esordio.

Era nato nel 1836, e quando entrò nell'arte, circa il 1850, appena assicurato dai primi felici tentativi, lo svegliato ingegno e l'esempio dei compagni lo avvertirono che la sua attività artistica non poteva ormeggiarsi su quanto in Piemonte si era fatto fino allora nell'arte.

CARLO PITTARA.

Sotto l'impulso dello spirito di ricerca, che contraddistinse la generazione artistica a cui appartenne, dopo i risultati bellissimi ottenuti dagli studi di Ginevra, il suo primo pensiero fu di tentare nuove e più serie affermazioni.

Rimase circa due anni a Torino, spirati i quali, si recò a Parigi.

È così che noi lo vediamo acclimatarsi in breve all'atmosfera artistica parigina, dove trova la sua seconda maniera d'interpretare la natura e di dipingere, nella quale riesce ad essere individuale.

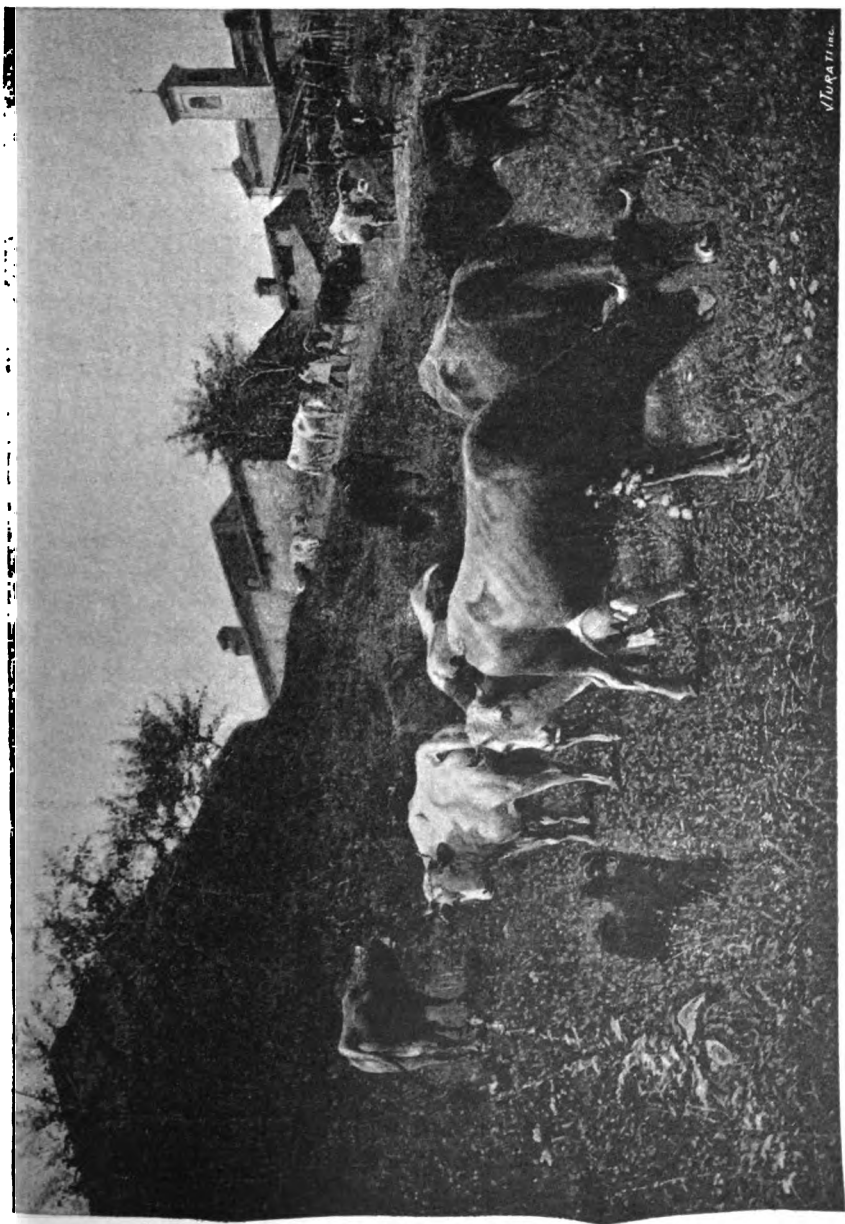
A Parigi il Pittara trovò se stesso nell'ambiente, e non tardò ad acquisire la finezza, la distinzione, l'intellettualità, il senso della modernità di Jacques, che è l'artista che più lo impressiona e meglio lo guida ad esplicare le qualità del suo ingegno.

È dopo quella sua prima dimora a Parigi, che Pittara principiò a frequentare Rivara Canavese.

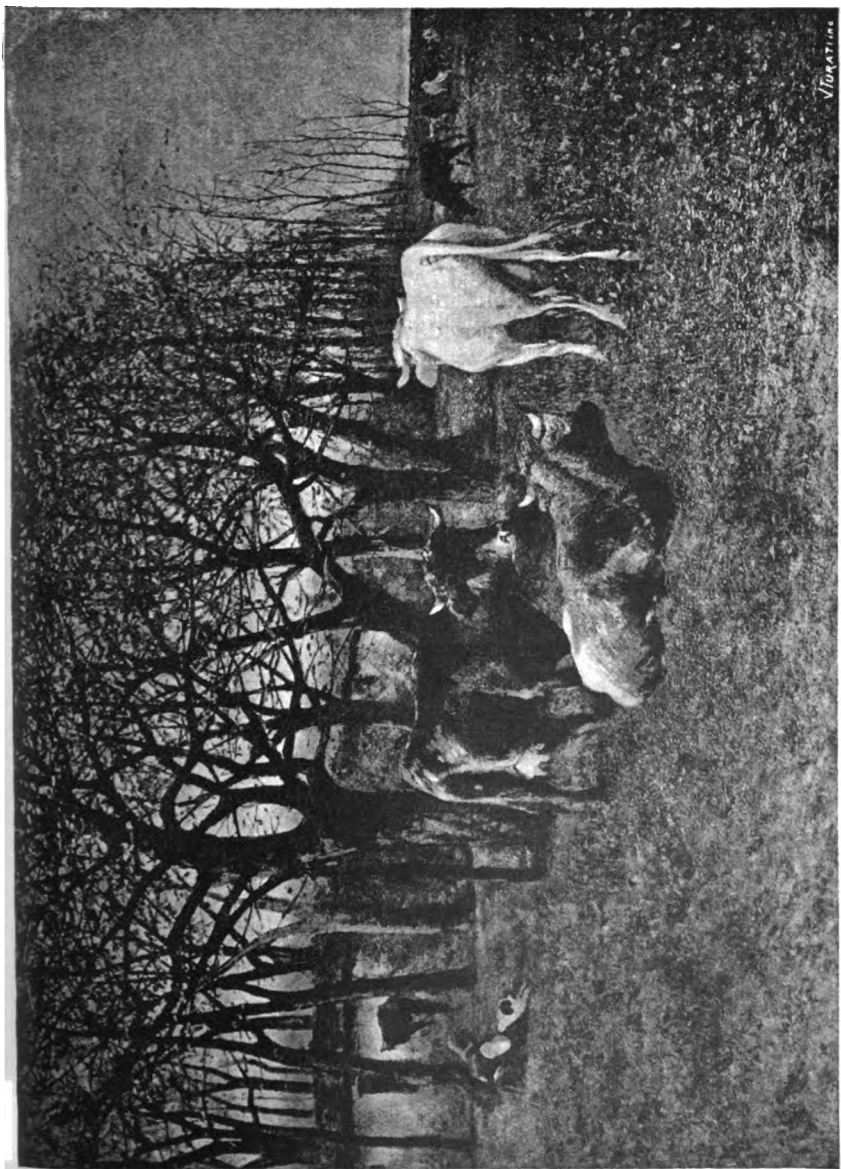
Il numero 338 del Catalogo dell'Esposizione retrospettiva d'arte piemontese, indica un quadro che ha per soggetto il *Castello di Rivara*. Il pittore volle mettere in risalto la severa leggiadria dell'antico castello, ritraendolo da un punto di veduta che permette allo sguardo di vederne emergere le torri e i comignoli, che si profilano sul cielo, fra i tetti del villaggio che gli si raggruppa intorno. La macchia lo avviluppa, ne smorza la vigoria dei profili, lo maschera a tratti, lo nimbeggia di verde mistero, pittorescamente sostenuto dalle dolci tonalità delle roccie e dei prati che discendono verso il priminnanzi del quadro.

Quella non è una delle migliori opere del pennello di Carlo Pittara; ma per noi ha un'importanza speciale; poichè rappresenta l'ambito e il clima pittoresco cui il pittore si ispira di frequente; poichè Rivara ricorda un nucleo di valenti artisti, che ne trasfusero la colorita poesia dei dintorni in opere che rimangono a documentare uno dei più felici periodi del movimento dell'arte nostra.

L'antico castello di Rivara sorge sulle falde di uno dei primi colli che fronteggiano la *Vauda* canavesana, vasta brughiera, che sottolinea col grigio dei suoi sterili piani il verde fresco e intenso dei dolci pendii che ne limitano il confine orientale.

Pittara, stretto parente della famiglia Ogliani, una delle principali fra le più distinte che vanno a villeggiare a Rivara, vi si recava a passare buona parte dell'estate e dell'autunno, impiegando il suo tempo a studiarne dal vero i pittoreschi dintorni. Di quando in quando un collega veniva a raggiungerlo; e in quella serena pace del paesaggio,

CARLO PITTARA — *Paesaggio con animali* (330).

ricco di pascoli e d'armenti, tutto fresco e profumato nell'argentea tonalità dell'atmosfera alpina, tra i lieti convegni dei villeggianti e i dolci allettamenti della cortese ospitalità di casa Ogliani, si stabiliva fra gli artisti una simpatica comunione d'idee, un vivo e intelligente scambio d'affetti e di sentimenti, da cui più tardi doveva scaturire la spigliata idealità pittorica del cenacolo realista, che venne enfaticamente designato col nome di scuola di Rivara.

Quando la famiglia Ogliani acquistò il castello, che fino allora aveva servito di villeggiatura estiva agli allievi dell'Accademia militare, tra gli artisti che si recavano a Rivara ad esercitare sul vero la tavolozza e l'ingegno, vi era il D'Andrade. Il paesista possedeva una vasta e profonda cognizione dell'architettura medioevale. L'aveva acquisita studiando il vero, disegnando e rendendosi ragione di ogni dettaglio architettonico che incontrava e lo impressionava nei suoi viaggi. Gli Ogliani sentivano nobilmente e signorilmente l'amore del bello, e al loro parente Pittara sorrise il pensiero di restaurare il castello sopra un progetto del D'Andrade. L'opera fu decisa, e i restauri, dei quali non si tardò por mano sotto la direzione dello stesso D'Andrade, coadiuvato dal Pittara e dai suoi amici, fornirono una nuova occasione all'affratellarsi dell'ingegno e della tavolozza dei pittori e poeti che venivano a chiedere ispirazioni all'incantevole luogo. Rivara diventò in breve per quella schiera di valenti, ciò ch'erano state le foreste di Barbison, di Fontainebleau per i paesisti francesi. A Rivara non si fondò una scuola; ma si strinsero i patti della solidarietà tecnica e ideale, onde il combattuto realismo trovava una felice via di esprimersi e affermarsi nelle opere del D'Andrade, Pastoris, Soldi, Viotti, Monticelli, Rayper, Gays, Issel, Dalbesio, di tutta la giovane schiera, che ricondusse l'arte piemontese all'esatta e viva interpretazione della poesia del vero, accettandone le condizioni e l'accento, senza transigere coi vani pregiudizi ideali della critica e del pubblico.

CARLO PITTARA — *Autunno* (306).

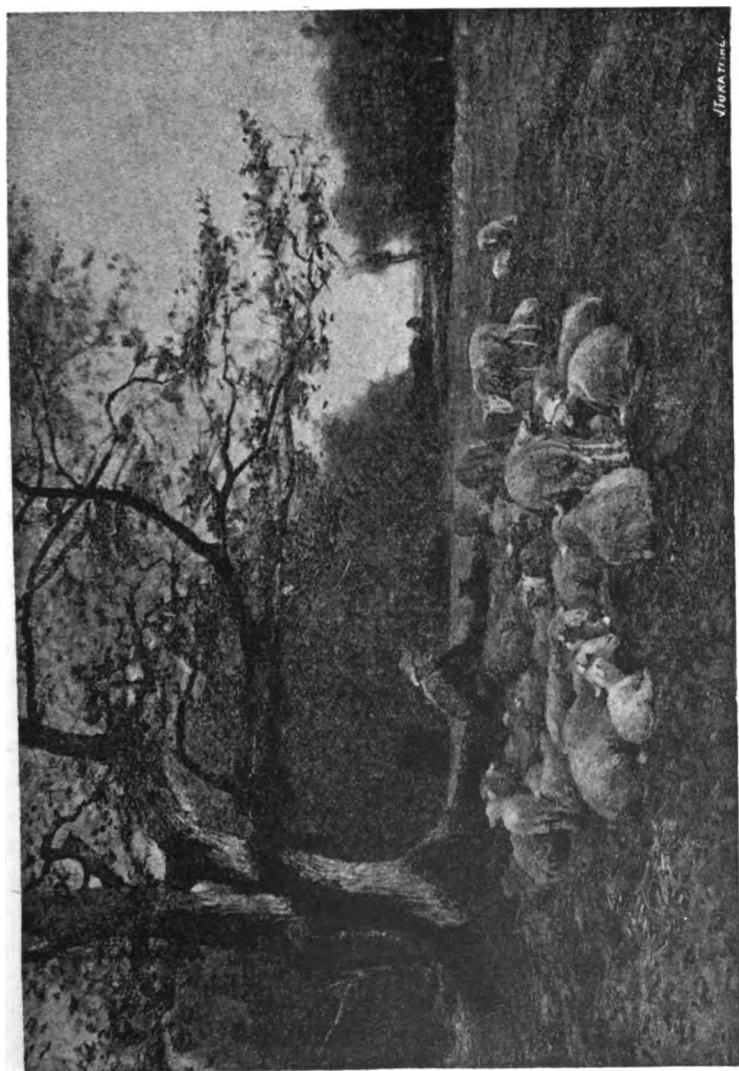
Carlo Pittara però non fu mai un realista convinto, come non lo furono alcuni di coloro che concorsero ad illustrare il paesaggio di Rivara. A certe arditezze egli ripugnava per gusto, educazione e intendimenti, e non potè mai toccare alla geniale brutalità e sincerità di ispirazione e di fattura, onde vanno celebri Courbet e gli entusiasti seguaci delle sue dottrine.

Il suo temperamento, la sua maniera di sentire o di vedere lo inducevano a lusingare la natura, ad abbellirla alquanto, mediante la scelta dei motivi; nè il suo pennello era educato alla veloce e riassuntiva trascrizione delle impressioni, che esaltano la fantasia di un colorista in diretta comunicazione col suo modello.

I quadri del Pittara di quell'epoca, parmi sieno meditati, voluti, ricercati in ordine d'idee e di sentimenti estranei alla suggestione del vero. Nel più fresco dei suoi studi vi è la *scelta*, che rende palese il vivo e continuo desiderio di illustrare nell'opera, meno la realtà, che una a lui speciale intelligenza delle bellezze della natura. Le sue tele non sono il ritratto di uno scampolo del vero come lo intendono i realisti; in esse la natura perde una parte del suo ingenuo accento di rusticità e subisce l'epurazione del gusto proprio all'autore. — La monotonia che alcuni riscontrano nella sua opera, parmi dipenda appunto dalla preponderanza che il Pittara diede alla scelta della composizione prima di decidere il quadro.

In quella seconda maniera, Pittara pare non abbia voluto dare importanza al chiaroscuro, alla grande base pittorica della natura. Della luce evita il mistero, e si appassiona agli effetti di facile e piacevole interpretazione.

Gli animali hanno il suo amore: ma è un amore ragionevole, senza capricci e violenze, più contemplativo che attivo, ond'è che nelle sue tele gli animali non hanno tutta l'inquietudine dei loro istinti.

Ma il Pittara non era tempra d'artista capace di acquetarsi nella contemplazione di un ideale, oltre il tempo

CARLO PITTARA — *L'ora del riposo* (329).

richiesto dalla di lui geniale facilità d'assimilarsi l'indirizzo dei maestri che lo impressionavano. Era uno di quegli ingegni che toccano agevolmente il fondo delle idee e dei sentimenti ch'elaborano. Egli non cessò mai in vita sua di guardarsi intorno, di tenersi pronto a partire per nuove conquiste, di aprire alla sua tavolozza nuovi orizzonti dove stabilire la propria individualità.

La Svizzera, Parigi, Rivara gli avevano fornito un ampissimo campo a provare l'agilità dell'ingegno e della mano, prontissimi a modificarsi e prendere nuovo slancio sotto l'influenza dei maestri e del vero. Egli era, si può dire, perfettamente agguerrito a sostenere lotte più lunghe e decisive. Con quelle disposizioni si recò a Roma, meno per studiarvi i maestri, che per ispirarsi alla poesia altamente grandiosa della campagna dell'Agro, così feconda d'opere magistrali. E a Roma, dove si fermò circa tre anni, il Pittara manifestò con maggiore efficacia e più indipendenza le grandi e solide qualità del suo ingegno. Sensibilissimo alla manifestazione dell'altrui ingegno, per dare libero svolgimento alla sua propria individualità, al Pittara occorreva vivere lontano dalla frequente suggestione della maniera dei maestri che lo impressionavano. A Roma potè vivere in quell'isolamento, appartenere soltanto a sè stesso, tradurre nell'opera quanto gli diceva la grande poesia del vero in cui si recava a studiare. Vi spiegò una vera originalità, tanto che ebbe una certa influenza nella scuola romana, gli artisti della quale lo stimavano come un maestro. La miglior parte delle opere di quel periodo, che formano la più nobile e sincera dimostrazione dell'ingegno del nostro pittore, furono acquistate da amatori esteri; ma le sue tele dipinte del Maccarese, piene d'accento e di poesia individuale, dissero al Piemonte le nuove gloriose conquiste artistiche che il suo animalista aveva fatto durante la sua dimora a Roma. Fu quello il più felice momento della tavolozza di Pittara; a dimostrarne il valore basta ricordare che il celebre Heilbuth lo chiamò a fargli i fondi

Carlo Pittara — *In riva della Senna* (311).

dei suoi quadri; e molti altri artisti di non minor fama lo vollero a collaboratore.

Del Pittara caminista, inquieto, impaziente, del seguace di Humbert, preoccupato dalla scelta della composizione, del fervido imitatore di Jacques, non rimane quasi più traccia nei dipinti di quel periodo. È un Pittara nuovo; più serio e libero ad un tempo, più coscienzioso, meno impacciato. Egli era ormai entrato in un'arte d'ispirazione e d'ideazione; in una maniera di sentire e dipingere che, lungi dall'esaurire in lui l'entusiasmo, gli forniva, ogni dì più, nuovi elementi a mettere in piena e bella attività il suo pennello.

Questa volta non è più costretto a muoversi nella cerchia limitata degli ideali proprii a questo o a quel maestro che predilige; egli ha una propria atmosfera e vi vive e si sviluppa in essa per sola energia del suo temperamento di artista.

Pur troppo, la gloria ch'egli aveva raccolto acquietando la tavolozza e lo spirito nella riproduzione della campagna romana, non bastò ad assopire in lui il bisogno frequente di cambiare ambiente, di dar nuova esca alla fantasia.

Amicissimo del pittore Marchetti, col quale aveva lavorato, non seppe resistere all'invito di recarsi nuovamente a Parigi con l'amico. A Parigi non aveva più da imparare nulla che tornasse utile alla sua individualità; ma l'ambiente ben presto se lo prese e approfittò della di lui inclinazione a lasciarsi impressionare dall'altrui opera.

Allora il pittore del Maccarese, acquisì dei raffinamenti di tavolozza, un'eleganza di vedute che nocquero all'accento proprio della sua pittura, e ne fecero un dipintore alla moda, forse più piacente per il pubblico, ma molto meno significativo in ordine estetico.

A Parigi, ove da molti anni aveva fissato la sua dimora invernale (chè l'estate veniva a passarlo a Rivara) « ha spie-
« gata la sua energica attività nel campo svariatissimo
« della pittura di genere; fu tenuto in molto pregio, ed

« eletto nell'ultima Esposizione del 1889 a membro del
« Giurì internazionale per la Pittura; ed il Governo fran-
« cese gli conferiva nel 1890 il Diploma di uffiziale del-
« l'Istruzione pubblica » (1).

Carlo Pittara ebbe il carattere lieto e spensierato dell'artista, a cui canta in cuore la libertà della vita, la poesia dell'ignoto, di tutto quanto nega la volgarità metodica del pensare e sentire. La *bohême* onesta e intelligente, ebbe in lui un gaio rappresentante; gaio ma sincero, poichè la simpatica noncuranza, per quanto non lo interessava come artista, in lui non era una posa, ma una genuina manifestazione del fondo di cinica filosofia che è nel carattere dell'artista moderno.

Brillante, spiritoso, pronto e lucido nella conversazione; della festività del suo temperamento, degli impeti generosi del cuore, della sua artistica vivacità, ha lasciato memoria affettuosa nei molti che lo conobbero, amarono, stimarono come uomo e come artista.

Morì sul fiore degli anni, quando gli sorrideva ancora l'avvenire, di soli 54 anni, nella sua Rivara, il giorno 25 ottobre 1890 (2).

G. Corsi.

Nelle opere del conte Giacinto Corsi è più evidente che in quelle di qualunque altro una castigata armonia fra le tradizioni dei primi paesisti della scuola piemontese e le dottrine del movimento a cui il pittore prendeva parte.

---

(1) Atti dell'Accademia Albertina, 1891.

(2) Espose alla Promotrice: 1856, *Pascolo.* — 1858, *L'abbeveraggio della sera — Le quattro stagioni.* — 1859, *Traversata d'animali in Svizzera — Quattro paesaggi.* — 1860, *L'11 Novembre in Piemonte.* — 1861, *La Sera.* — 1862, *Al campo di S. Maurizio - Due paesaggi.* — 1863, *Fiera in Piemonte.* — 1864, *Bovini da vendere.* — 1865, *Le imposte anticipate.* — 1866, *Poesia campestre — La ritirata.* — 1867, *Il patrimonio di una famiglia — Dopo la guerra.* — 1869, *Sull'Alpe.* — 1877, *La solitudine.* — 1879, *Campagna romana.* — 1880, *La fiera di Saluzzo - Paesaggio.* — 1883, *Sull'Alpi.* — 1884, *Cinque paesaggi con animali.* — 1885, *Paesaggio.* — 1886, *Paesaggi e animali.* — 1889, *La Senna — La Marna.* — Lasciò un grandissimo numero di studi. Molti dei suoi quadri della terza maniera, condotti a Roma, adornano i palazzi di ricchi proprietari stranieri.

Quel felice connubio d'idee, di sentimenti, di tecnica, in lui era sincero; era il prodotto dei convincimenti maturati meditando, e delle tendenze del suo temperamento artistico.

Corsi aveva il sentimento della natura, nè si attardò nella ricerca di esprimerne l'idealità con le sottigliezze dei pennelli dottrinari. Fin dai suoi primi quadri ha la coscienza di quello che sente e vuol rendere, e sceglie un linguaggio pittorico facile, dignitoso, di concetto chiaro e preciso. Il sentimento morale e pittorico delle sue tele si legge al primo colpo d'occhio, nè vi è bisogno di una speciale educazione estetica per subirne il poetico incanto.

Egli è un moderno; ma ci tiene ed è fiero di dimostrarsi ossequiente alla parte migliore dei precetti della scuola che lo ha iniziato nell'arte. Egli mi fa pensare ad uno di quegli eleganti, che accettano e spiegano i capricci della moda, ma portano sempre in dito un antico e prezioso anello di famiglia. L'anello nell'arte di Corsi è l'elegante impronta del disegno, la serenità delle sue concezioni, una viva ripugnanza per molti degli ardimenti di pennello che distinsero i suoi contemporanei.

Ciò però non gli impedisce di accogliere e festeggiare le manifestazioni dell'altrui ingegno, anche quando fanno trionfare una maniera d'interpretare la natura opposta alla sua. Questa sua intelligente tolleranza è il prodotto del principio da lui accettato come canone dell'arte. L'individualità, una speciale e personale maniera di sentire la poesia della natura, coadiuvata da una tecnica corrispondente, è la base dell'estetica di Corsi. Egli ammette i timidi, gli incerti, gli arditi, gli innovatori, i rivoluzionari, purchè parlino un linguaggio proprio e portino nella interpretazione del vero il *sentimento*. Da ciò i suoi scatti di penna contro il *realismo*: dottrina ch'egli credeva pericolosa al fondamento poetico e morale dell'arte, pur riconoscendo il giovamento ch'essa doveva recare. Corsi scrisse molto e bene nell'Album della Promotrice, e si trovò sovente in prima fila nel difendere l'ideale dei geniali innovatori,

contro i pregiudizi e la poca educazione estetica del pubblico e dei critici. — Lo scritto che meglio rende palesi i principî che lo guidavano a dipingere e a giudicare le opere dei colleghi, comparve nell'Album del 1861, dove illustrò « *Gloria avvenire* », uno dei primi saggi del pennello del conte Federico Pastoris.

Ne riproduco il brano principale, nel quale è quintessenziata la dottrina estetica del paesista e del critico.

« Credono taluni che l'Arte sola consista nel riprodurre
« esattamente e materialmente la natura; ma costoro, a
« parer mio, vanno errati; perchè l'Arte non può essere là
« dove solo si scorgono i mezzi e manca *lo scopo più su-*
« *blime, il parlare al cuore*... La scuola del realismo restrin-
« gendo l'Arte alla pretta riproduzione delle cose, par
« voglia togliere agli artisti il più bel dono che la natura
« ha loro concesso: quello della fantasia e creazione. Per
« amore di verità non posso a meno però di qui accennare
« che se dell'Arte mi sembra scópo l'idea, senza la quale
« ogni artistica produzione mi sembra monca, inefficace e
« morta, la scuola del realismo fu *del massimo giovamento*
« all'Arte, traendone i cultori a vestire ogni loro ideale
« concepimento con forme, tinte, luci studiate sul vero con
« impronta originale. »

Tutte le opere del Corsi portano il contrassegno dell'applicazione sincera di quella dottrina.

Il conte Giacinto Corsi nacque in Torino l'anno 1829 dal conte Carlo, senatore del Regno e primo presidente della Corte d'Appello. La buona tempera del nobile carattere, che lo fa distinguere fra i più operosi e liberali cittadini della nostra Torino, lo sostenne nel difficile compito di prendere la laurea di legge, mentre assecondava la sua vera vocazione, studiando l'arte. Il conte Balbiano di Colcavagno fu il suo primo e solo maestro.

Il Corsi conserva la più viva e affettuosa memoria di colui che lo iniziò all'arte, e lo aiutò a consacrare se stesso alla interpretazione della natura sotto l'impulso del

sentimento. Anche il Balbiano, come il suo discepolo, domandava al cuore di partecipare alla produzione dell'opera.

Laureatosi in legge nel 1849, per assecondare la volontà della famiglia entrò nella carriera amministrativa superiore, che abbandonò nel 1854, per dedicarsi all'arte, dai cui compiacimenti intimi si distolse soltanto per servire il paese nelle pubbliche amministrazioni.

Dopo essersi fatto uno stile, scegliendo il meglio delle maniere dei paesisti allora in voga in Torino, si recò più volte a Parigi, dove ebbe campo di formarsi un giusto concetto del movimento dell'arte contemporanea.

Da quei viaggi derivarono le modificazioni ch'egli portò in seguito nel suo stile, senza però sconvolgerne il fondamento artistico.

Il poeta del pennello principiò a manifestarsi nell'opera sua con una fine interpretazione dell'accento poetico delle foreste. La grande quiete dei domi verdi, lo specchio delle acque che ne riflettono la luminosità che li attraversa, egli tentò e riuscì spesso a tracciare sulla tela, con la franca andatura del pennello guidato da ineffabile emozione.

Nel risveglio maraviglioso del paesaggio indigeno, Corsi rappresenta l'amore alla vita campestre, come lo intende chi domanda ai boschi, alle spiagge un'ora di raccoglimento e di quiete, per riposarsi lo spirito e il corpo abbattuti dal quotidiano eccitamento del vivere cittadinesco. Nei suoi quadri l'occhio e lo spirito riposano; essi non domandano allo spettatore che l'attività del sentimento.

Un importante fattore della sua celebrità è l'aver egli fra i primi dedicato il pennello allo studio dei nostri mari e di aver fatto dei quadri di grande dimensione, tentando con vero ardimento la riproduzione del ritmo pittorico del cielo, dell'atmosfera e del mare.

Anche il Corsi, insieme a tutti gli artisti viventi che appartengono alla sua generazione, in una Esposizione retrospettiva che ne raccogliesse le opere, farebbe una delle migliori mostre: vi porterebbe senza dubbio un accento di

nobile leggiadria, il linguaggio sereno, qualchevolta sorridente d'una pittura uscita dal riposo d'un'anima sdegnosa di tutte le volgarità della vita.

Pochi giorni fa io lo incontravo, mentre egli usciva affrettato dall'Esposizione d'arte moderna:

— Dove va, conte? — gli domandai con l'idea di arrestarlo e dimandargli le sue impressioni.

— Vado a lavorare — mi rispose, e balzò sul carrozzone del tramway con l'agilità di un giovinetto che corre a trovare l'innamorata.

La fede e l'amore per l'arte che distinse tutta la vita di Corsi sta in queste parole: *Vado a lavorare!*

Quanti giovani che hanno la fede senza l'amore, o l'amore senza la fede, non vorrebbero ricavare dalle impressioni di una Esposizione il bisogno di correre nello studio e di riprendere il lavoro...

Io ne ho veduti troppi, uscire dalle magnifiche sale del Valentino, a capo basso, con un' aria di smarrimento negli occhi fissi, senza sguardo. A costoro non ardii domandare dove andassero!

A. Pasini.

Se ad Alberto Pasini, pubblico, critico ed artista non chiesero prima di ammetterlo e riconoscerne il genio, le patenti nette dall' infezione avvenirista, egli lo deve al grande colpo d'ala con cui salì al cielo del proprio ideale pittorico, facendo parte da sè, tra il tempestoso agitarsi degli intendimenti del movimento artistico del suo tempo.

Egli è una delle individualità più complete e spiccate dell'arte moderna; uno dei temperamenti estetici più equilibrati; uno degli ingegni più vigorosi e giudiziosi.

Pasini anzitutto è nato pittore, ma pittore completo; cioè egli sortì dalla natura una squisitissima predisposizione a leggere la poesia della luce colorata con gli occhi e coll'intelletto.

Il colore per Pasini non ha soltanto un significato ottico; nel colore egli legge la forma, l'esistenza statica e dinamica di quanto dipinge.

Il suo pennello è un eccellente costruttore, un formidabile riproduttore della intensità di modellazione propria al vero, di qualunque partito di luce s'infiammi.

La luce è un elemento principale nella tavolozza di Pasini; ma non già come la intendono coloro che l'accostano alla maniera delle falene per rimanere abbagliati e bruciarsi le ali. La luce di Pasini è ciò che costituisce tutti i fenomeni luminosi; è la luce che accende il colore, che lo stinge, che lo morde, che lo diffonde, lo penetra, ne sviscera i misteri, ne esalta il significato poetico.

Pasini è veramente uno dei più geniali poeti della luce e del colore, ed è perciò che la sua fantasia ebbe bisogno di sviscerare tutto il poema sul vero nei paesi più illuminati, più splendenti di bellezze pittoriche; là dove gli stessi architetti sono coloristi, e gli uomini rifuggono dalla gamma dei grigi abbigliamenti.

Pasini nel grigio riposa, e ne interpreta le delicatezze con squisitissimo sentimento, poichè non vi è segreto pittorico che possa sfuggire a quell'occhio perfetto. Ma il mondo della sua tavolozza sono i paesi del sole, le città e i paesaggi che traggono dalla luce un accento fisionomico originale, che vivono nel colore e di colore.

Pochi sono arrivati come il Pasini a mettere dentro pochi palmi di tela, con tanta intensità, il vibrare della luce serrata o diffusa. — Pasini non ha soltanto una maniera di dipingere, egli ha un *colorito;* un colorito che organizza, che s'individualizza nella sua tavolozza.

È troppo angusto lo spazio che mi è concesso per studiare la tavolozza di Pasini. In essa la sapienza e il gusto hanno una tale compenetrazione, che occorre lunghissima meditazione per sdoppiarne il rapporto.

Nei quadri quella tavolozza descrive e afferma i suoi intendimenti con una freschezza, una dolcezza, un'armonia, una robusta e luminosa limpidezza di colorito. L'ho detto, Pasini è nato pittore ed ha il senso e il sentimento del colore in modo sorprendente.

Tutto il moderno linguaggio dell' arte della pittura è nei quadri di Pasini; toni, colori, rapporti, colore locale, ebbero dal suo pennello una delle più significanti interpretazioni.

Pasini non è un ingenuo; ma arriva a toccare l'anima e commuoverci mediante la sincerità. Se qualche volta lusinga un poco l'occhio e si fa piacente, è per insinuare nell'animo vostro la curiosità della sua pittura, per allettarvi a seguirlo fin dove vi abbandona a voi stessi, sicuro che non sfuggirete più al fascino delle sue tele.

Per me Pasini è una delle glorie più pure, più indiscutibili della pittura moderna.

I Francesi che hanno buon senso, e che di vera gloria se ne intendono, quanto e meglio d'ogni popolo civile, ci hanno sempre conteso il diritto di chiamarlo pittore italiano.

Quando, nel 1878, il nostro pittore concorse ad illustrare con le sue opere la sezione italiana dell'Esposizione di Parigi, Paolo Lefort si fece interprete dell' amor proprio artistico dei suoi connazionali e scrisse:

« A dir vero è uno dei nostri, e se l'Italia l' ha reclamato alla Esposizione universale come uno dei suoi figli, « la Francia, in caso di litigio, avrebbe potuto, ancora a « miglior titolo, rinnovare il precedente giudizio di Salomone, e far valere gli indiscutibili diritti della maternità « spirituale ».

Quale maggior gloria per un pittore del vedersi soggetto di nobilissima contesa fra le due nazioni più artistiche del mondo?

Quel cosmopolitismo artistico, a cui accennava un critico, facendo le sue previsioni intorno ai beneficî che certo sarebbero derivati all'arte dall' Esposizione internazionale di Parigi nel 1855, ebbe sanzione splendida nell'opera del Pasini. L'Italia gli diede i natali e la vigoria dell'ingegno; la Francia il complemento della sua educazione artistica; l'Europa, l'Africa e l'Asia l'ispirazione e i soggetti, il materiale pittorico delle sue tele.

Al movimento dell'arte in Piemonte prese parte attivissima esponendo alla Promotrice, mantenendo relazioni di tavolozza e di amicizia coi nostri artisti, vivendo a Torino una parte dell'anno.

Alberto Pasini nacque in Busseto, paese del Parmigiano, nel 1826. Principiò a studiare a Parma, dove non era ancor penetrato il soffio vivificatore dell'arte moderna. Mortogli il padre, raccolta la scarsa eredità, decise di conquistare il suo mondo e si recò a Torino. Qui rimase due mesi; ma spinto dalla vocazione per le cose belle e grandi, con la fede nel lavoro e nel suo ingegno, decise di andare a stabilirsi a Parigi, disposto a tutti i sacrifizi che laggiù lo aspettavano.

A Parigi visse nei suoi primi anni tutto il doloroso romanzo della *bohême*, tanto più amaro per uno straniero che cerca gloria e fortuna col solo appoggio dell'operosità e dell'ingegno. La lotta fu lunga, angosciosa; ma sempre irradiata dal conforto della speranza, mantenuta viva dal continuo consolidarsi della coscienza artistica del giovane pittore.

Ogni dì più egli andava convincendosi che il suo pennello era un talismano dal quale, insieme ai suoi capilavori, sarebbe uscita la fama che gli avrebbe offerta la via alla fortuna.

Meditò, lavorò, studiò senza posa, finchè trovò tutto se stesso nella forma artistica che ne fece uno dei più grandi pittori del nostro secolo.

Nel 1855, a ventinove anni, egli inizia il secondo periodo della sua carriera artistica. In qualità di pittore, viene aggregato al seguito del ministro francese, che si recava in Persia a stabilire alleanze col governo di quel paese. Nello stesso anno i suoi lavori comparivano la prima volta all'Esposizione della Promotrice. Al suo debutto fra noi sono legati i nomi di due distinti uomini che conoscevano in diverso campo l'incremento dell'arte in Piemonte.

Antonio Cornelli mise il Pasini in relazione col Biscarra, che lo sollecitò e aiutò ad esporre a Torino; e le sue prime opere furono acquistate dal marchese di Breme, sempre primo ad apprezzare ed intuire il valore del genio fra noi.

Se non furono il fiore dell'Esposizione della Promotrice del 1855 *Le rive della Senna* e *Temporale imminente*, furono le opere che destarono maggiore interesse e più viva discussione. Specialmente la seconda, per l'accento personale e la luminosità che la impregnava, suscitò il clamore che accompagna un grande avvenimento.

Dovrò io seguire il Pasini passo a passo nel suo progredire nell'arte, per far assistere il lettore alla prodigiosa manifestazione di quel suo genio?

Lo vorrei, ove mi fossero concesse tutte le pagine d'un libro a scrivere degnamente di lui. Devo invece riassumere e accontentarmi di inventariare i grandi fatti della sua vita.

« È in Oriente, in Persia, in Siria, al Libano, a Costan-
« tinopoli che il Pasini va a cercare le sue ispirazioni, e
« vi ha trovato una nota tutta personale e d'un sapore
« molto particolare ».

È a Venezia, a Granata, a Bruges, in tutte le città europee dipinte dal sole che egli trova l'ambiente pittoresco, in cui si agita, respira, produce e trionfa il suo genio di colorista. Sono i quadri ch'egli riporta dai suoi frequenti e lunghi viaggi, che gli procurarono tutti gli onori ottenuti in Francia ed in Italia (1).

Ogni Esposizione delle nazioni per Pasini è occasione di nuovi trionfi; le bacheche dei più celebri negozianti d'arte d'Europa si contendono le opere del suo pennello; la sua pittura è sempre di moda, resiste a tutte le innovazioni, alla celebrità delle opere di tutti i suoi emuli; i

(1) Ebbe molta influenza sulla maniera del Pasini l'arte del celebre pittore Ciceri, presso il quale studiò a Parigi. — Si accostò anche al Fromentin; ma in breve acquistò fisonomia propria distintissima.

giovani più scapigliati, i vecchi meno sensibili al nuovo, parlano di lui con riverenza, come di un maestro ch'è già entrato nella storia e non cederà mai il suo posto ad alcuno.

Ed egli è veramente grande, tanto che nel classificare la sua opera in un ramo della pittura si smarrisce il giudizio.

Egli è un figurista, un paesista, un prospettivista di primissimo ordine ; è eroico, lirico, idillico al sommo grado; è un potentissimo coloritore, un disegnatore delicato e vigoroso ad un tempo.

Nei suoi quadri vi è il ritmo del colore, della forma, del movimento ; vi è tutto il sentimento estetico dei moderni, la sapienza e l'alacrità degli antichi ; le sue opere sono vissute, osservate, meditate.

Che più ? Pasini è nella storia fra coloro che tolsero alla pittura storica il privilegio di chiamarsi grand'arte; e fece dell'arte grandissima interpretando direttamente il vero, la realtà pittorica del colore, della luce, del sole (1).

Fra gli artisti che ci fanno deplorare l'imprescindibilità delle ragioni per le quali si dovette escludere dall' Esposizione retrospettiva d'arte piemontese le opere d'artisti viventi, vi è Ernesto Bertea da Pinerolo. Io non affermo con ciò, che nei quadri di quell'egregio paesista e animalista sfolgorino, nel loro più ampio e geniale significato, le conquiste della scuola e del movimento a cui appartennero; ma posso dire che in quelle sue opere vibra, insieme all'entusiasmo per la modernità, il più alto, il più nobile, il più coscienzioso concetto di tutte le tendenze, le aspira-

E. Bertea.

---

(1) Espose alla Promotrice : 1855, *Rive della Senna — Temporale imminente.* — 1857, *Cavalcata persiana — Caffè in Persia — Cammello sulla strada di Téheran — Cavalieri irregolari persiani.* — 1858, *Mattino in Persia — Carovana.* — 1859, *Le lavandaie — Tramonto — Hallage sulla Senna.* — 1860, *Preghiera persiana — Tramonto.* — 1862, *Domestici persiani — Corriere del deserto — Caccia ai falchi in Persia.* — 1864, Vari soggetti persiani. — 1865, Tre quadri di soggetto persiano. — 1870, *Dintorni di Costantinopoli.* — 1871, *Scena araba.*

Nell' Esposizione nazionale del 1880 espose cinque quadri di soggetto persiano — la *Porta del palazzo ducale di Venezia* — dieci studi dal vero di Venezia e delle città da lui visitate.

zioni e le battaglie che dovevano condurre gli artisti alla trionfale affermazione dei nuovi ideali.

L'educazione artistica che il Bertea volle darsi, il fine accorgimento ch'egli porta nella scelta dei maestri, prova come in lui era quasi istintivo il presentimento di quanto i nuovi tempi richiedevano da un giovane, per dargli diritto di cittadinanza nella nuova vita dell'arte.

Fra i paesisti che più si distinguono a Torino, al tempo in cui Bertea principia ad assecondare la vocazione, vi era Allason Ernesto. Era forse il solo che, aderendo in parte alla formola tecnica del paesaggio indigeno, non avesse trascurato di dimostrarsi disposto a seguire con belle affermazioni l'arte di colorire con maggiore efficacia. E il Bertea studiò alcun tempo sotto l'autore della *Casa degli armenti.*

Gustavo Castan, fra i pittori svizzeri che seguivano la scuola francese, era il più innanzi nel conciliare la distinzione del disegno calamista col dipingere largo, che trascura i particolari per la poesia pittorica delle masse. E Bertea, quando decise di recarsi in Svizzera a dar maggiore sviluppo ai suoi studi, scelse il Castan per maestro.

Finalmente, come ebbe più larga e precisa intelligenza di quanto erano arrivati ad esprimere gli animalisti francesi, con la tecnica ampia e riassuntiva di tutti i grandi maestri, egli scelse fra loro quello che, meglio adattandosi al suo temperamento, era in grado d'iniziarlo a trovare se stesso nella sconfinata poesia del vero. E scelse il grande animalista Troyon.

In quelle tre forti applicazioni del suo ingegno di studente, Bertea ricavò la profonda conoscenza delle forme e degli intendimenti dell'arte in cui doveva vivere, la prontezza di comprendere, di spiegare i tentativi e le affermazioni dei suoi colleghi, l'ardore che lo fece uno dei più strenui difensori dei diritti della giovane scuola.

La vita artistica di Bertea è una delle più logiche, delle più serie; in tutti i suoi periodi è illuminata dalla volontà intelligente. Bertea sa perchè vuole e dove intende arrivare.

Prende parte alle spedizioni sul vero della scuola ginevrina, nel paesaggio del Delfinato sulle rive del Rodano, e in quel cenacolo di escursionisti dell'arte lavora e medita quale sarà la via che gli converrà battere per riuscire all'opera d'arte equilibrata, come la presente lui, che non vuol lasciarsi fuorviare dalle sole qualità superficiali e dottrinarie dei maestri.

Quando si decide per Troyon, è già convinto che l'amore al colore non gli farà più dimenticare la sapienza e il gusto del disegno, la bella facilità d'interpretare la forma. A Troyon va a domandare l'arte del dipingere; una tecnica che gli sciolga la mano e gli faciliti la trascrizione pittorica del vero.

Non bisogna dimenticare che Castan era un *chicoeur*, un elegante del pennello e della linea, e che Troyon, per la vigoria e l'accento della sua pittura, era indicatissimo a ritemprare la tavolozza di un giovane allievo del paesista svizzero.

Quando nel 1855 Troyon espose i suoi *Bovi*, giudicati superiori alla *Valle de Tocques*, il solo rimprovero che gli mossero i critici era la larghezza della pennellata, che dicevano essere conveniente al solo genere decorativo.

Il fatto è che Troyon disegnava col pennello, e la sua meccanica consisteva nel modellare la forma tinteggiando con sfregamenti di pennello, invece di piazzare il colore stemperandolo a colpi decisi, dopo averlo impastato sulla tavolozza.

Bertea accettò la tecnica del suo maestro: e fu la forza e la debolezza della sua arte. Anche Bertea riuscì a disegnare meravigliosamente col pennello, e dare alla forma delle cose che sono nei suoi quadri una solidità plastica eccezionale; ma non potè assurgere alla franchezza e precisione del tinteggiare, a quella fusione del colore, ch'è una delle doti principali di Troyon. Bertea fece della pittura seria, Troyon della pittura artistica; ecco la differenza.

Il nostro paesista si può dire abbia più il concetto scientifico che il senso poetico della tecnica del grande animalista francese.

Bertea ha però il grande merito di non avere mai sacrificato alcuno dei suoi intendimenti per lusingare il pubblico. In tutta la sua produzione non viene mai meno la dignità della coscienza artistica; egli preferisce riuscire meno piacente, piuttosto di gingillare i suoi quadri col lenocinio della grazia insignificante, sebbene seducente.

Bertea osserva e sente mirabilmente la forma; la visione ch'egli ha del vero è realmente plastica; egli è in progresso sui paesisti che vedono la natura graficamente, nel contorno più che nel rilievo.

Nel rendere il colore forse è meno sicuro, ossia si fida meno delle sue impressioni, specialmente quando traduce in quadro i suoi freschissimi studi. Infatti non si può avere una esatta idea del suo ingegno pittorico senza aver veduto come egli riesce colorito, umido, luminoso quando traduce il vero direttamente.

Nel condurre il quadro, sembra che Bertea talvolta si lasci dominare dal demone dell'incontentabilità, e a furia di ritornare su se stesso, di organizzare e disorganizzare la propria visione, perde l'agilità e la freschezza, e riesce a quella fattura ostinata, a quel fare tra l'indeciso e il ruvido, che diminuisce nelle sue tele la poesia del colore da cui derivò la prima ispirazione del paesista.

Eppure egli sente la poesia della natura con grande anima d'artista, e si può dire che in Europa non vi è angolo pittoresco ch'egli non abbia visitato, osservato, reso con vivo entusiasmo nei suoi studi. Egli può raccontarvi tutte le sue impressioni di viaggio, mettendovi sott'occhio gli studi fatti sul vero in Italia, in Francia, in Spagna, in Scozia, all'isole Baleari, per tutti i luoghi in cui portò l'altissima idealità ch'egli ha per l'arte del pennello.

Chi abbia veduto uscire dalle sue cartelle, ad una ad una, fissate sulla tela, le visioni ch'egli ebbe sul vero, e sa

l'amore ch'egli adoperò nel manifestarne il senso pittorico e poetico, si spiega la intelligente operosità che il Bertea impiegò nel sostenere e facilitare il trionfo di tutti gli ardimenti della giovane scuola. Soltanto chi ha studiato, veduto e compreso quanto lui, poteva opporre l'autorità del proprio giudizio ai pregiudizi ostinati di chi era timido o incapace nell'apprezzare l'importanza artistica delle opere degli innovatori.

Le manifestazioni del naturalismo, prima del Bertea non ebbero nella Società Promotrice un più sincero e caldo e autorevole difensore. Egli aperse le sale dell'Esposizione, portò all'ordine del giorno della pubblica discussione le opere che più efficacemente rispecchiavano il movimento dell'arte moderna.

Nei dodici e più anni ch' egli occupò la carica di consigliere della Promotrice, prendendo parte principale alla migliore riuscita artistica delle Esposizioni, ebbe sempre per obbiettivo di mantenere alto il decoro dell'arte e degli artisti; di mantenere vivo nel pubblico il rispetto per l'ingegno, per l'operosità, per gli ardimenti geniali dei suoi colleghi.

Fece dell'arte in comodo stato, senza scivolare nel dilettantismo; ebbe tutte le curiosità estetiche dell'artista moderno e le soddisfece con lo studio e la meditazione; ebbe dei forti e grandi maestri, ne seguì le dottrine e l'ideale senza farsi servile imitatore; dell'autorità acquistata presso il pubblico con le proprie opere si servì, meno per vantaggiare se stesso che per facilitare il trionfo ai suoi colleghi, per mantenere l'arte piemontese all'altezza del progresso dei tempi (1).

---

(1) Bertea espose alla Promotrice: 1857, *L'agguato* (paesaggio). — 1861, *Per partire dal mercato* (scene nei dintorni di Parigi) — *Una passeggiata sul lago di Pak* (Scozia) — *La valle di Burgoin* — *Pascolo nei dintorni di Crémieux*. — 1863, *Un pescatore* — *Lavatoio di grano a Frejus* — *Una Chiatta* — *Le rive della Mosca*. — 1863, *Il ponte di San Giuseppe* (Fréjus). — 1865, *Il borgo d'Ault in Piccardia*. — 1866, *Il*

Fra coloro che avevano una più alta e squisita idealità del paesaggio, una speciale sensibilità alla poesia della luce e dei campi, si distingueva allora Alfredo D'Andrade. Nel cenacolo di Rivara egli aveva portato la sua influenza, ed era dei più intraprendenti nel condurre il manipolo realista alle nuove conquiste della tavolozza.

ALFREDO D'ANDRADE.

La fama del restauratore del castello di Rivara, della porta Soprana della chiesa di S. Agostino e di molti altri edifici di Genova; quella alta, squillante celebrità da lui ottenuta come architetto del Castello e Borgo medioevale al Valentino, ha fatto alquanto dimenticare il paesista.

Ma le sue opere, nell'uno come nell'altro campo dell'arte, gli assegnano uno dei posti più distinti nella storia dell'arte piemontese. A lui si deve in buona parte l'impulso che decise la nuova scuola del paesaggio all'interpretazione plastica e pittorica della natura, la spinta che divulgò il gusto dell'antico e l'intelligenza dello splendore artistico dei monumenti sparsi per le nostre valli.

D'Andrade è portoghese. Nacque in Lisbona, da famiglia distinta agiatissima. I parenti lo avevano destinato al commercio, e per avviarlo alla pratica dei traffici lo mandarono a Genova; dove, più che l'attività mercantile del porto e di piazza Banchi, lo impressionò lo splendore dei magnifici palazzi, il pittoresco del mare e dei dintorni della città marinara e commerciante. Allora diede un lieto

---

Carro Pisano. — 1867, *La Puerta del Sangre in Alcadija.* — 1868, *Dintorni di Alcadija* (Isole Baleari). — 1873, *La baia di Pollenza.* — 1876, *Pascolo in inverno* (mezzodì della Francia). — 1877, *Abbeveratoio in val Pellice* — *Fiume morto* (campagna Pisana). — 1878, *Quiete.* — 1879, *Una chiavica* (lago di Bourget). — 1881, *Il porto di Fondo Toce* (lago Maggiore). — 1882, *Pascolo* — *Autunno.* — 1883, *Gli acquedotti romani a Fréjus.* — 1884, *Studio* — *Beppino e i suoi pupilli* — *Tempo piovoso* — *Sulla spiaggia* (Noli) — *Un cantuccio del mio frutteto.* — *La Novalesa.* — 1886, *Nel Biellese* (dintorni d'Andorno). — 1887, *Dintorni di Desenzano* — *Nel mio frutteto* — *Riale in Riviera.* — 1888, *Sulle sponde del Sangone.* — 1889, *Le chemin du bout monde* (Allevard). — 1892, *Pascolo* (valle d'Aosta, dintorni d'Issogne).

Delle opere di Bertea sono pregevolissimi gli studi ch'egli fece nelle sue artistiche peregrinazioni attraverso l'Europa pittoresca.

addio al libro mastro, alle polizze di carico e si mise a studiare, con tutto l'ardore della vocazione, il disegno e l'architettura in scuola, il paesaggio all'aperto.

Mi vien detto, che recatosi a Roma, intorno al 1865, con Vittorio Avondo, Scifoni e Pastoris, cominciò a prendere il gusto per l'antico.

È certo che dal giorno in cui egli provò la grande compiacenza estetica di leggere nei ruderi e nei monumenti la poesia dell'arte storica, non tralasciò cura e lavoro e dispendio per acquistarne l'intelligenza e il gusto, onde vanno celebri i ristauri e le costruzioni da lui compiute.

Nei castelli del Piemonte fece lunghi e profondi studi sull'architettura medioevale; e quegli studi gli servirono alla incantevole ristaurazione di Rivara canavese, del castello di Pogliolo presso Ovada e del nostro Castello e Borgo medioevale, della quale opera fu il primo ideatore e il principale autore.

Nel Castello e Borgo medioevale, il D'Andrade ha potuto spiegare tutte le qualità del proprio ingegno di architetto-archeologo, ed ebbe la fortuna d'imbattersi in una schiera di collaboratori degni di lui, per ingegno e attività prontissimi a sviluppare e attuare i suoi progetti, tutti disposti per studi e gusto ad elevarsi al sentimento poetico, a vincere le difficoltà tecniche e materiali di un'opera d'arte di quella importanza. L'ingegnere Braida, il pittore Pastoris, Giuseppe Rollini, Vacca Alessandro, Adolfo Dalbesio, Belli Luigi, Maso Gilli si affermarono valentissimi nelle speciali opere che diressero, condussero e fecero nel coadiuvare il D'Andrade in quella genialissima impresa.

D'Andrade fu tra i primi in Italia a comprendere la necessità di sviluppare il senso del bello nelle arti minori, e fondò e diresse nell'Accademia Ligustica una scuola di ornamentazione industriale, da cui uscirono valentissimi artefici in ogni ramo dell'arte applicata.

Il paesista non fu in lui meno diligentemente e felicemente operoso, onde non si può rimpiangere nè il tempo

che in mano sua le seste rubarono al pennello, nè quello che il pennello tolse alle seste (1).

G. BUGNONE

Dalle poche tele che il Gaspare Bugnone di Condove lasciò, si rileva la finezza con cui egli interpretava la poesia del vero, e quanto l'arte piemontese avrebbe avuto dal suo pennello, se il tempo e le circostanze non gli fossero mancate a dar completo sviluppo al grandissimo ingegno di pittore che aveva sortito dalla natura.

Nel 1857 il Bugnone esponeva alla Promotrice una delle opere della sua prima maniera, quando, uscito dall'Accademia, s'era dato alla pittura di *genere*, che gli riusciva significativa per la finezza espressiva, che sino d'allora era la qualità eminente del di lui temperamento d'artista. *La confessione* veniva allora illustrata nell'Album della Promotrice dai versi che aveva ispirato a Desiderato Chiaves, il quale dinanzi a un bel quadro, per poco ci avesse un accento di fine umorismo, trovava facilmente la vena che fecondò lo scherzoso verseggiare del poeta di Monsummano.

Entrò nel movimento dell'arte nuova per la porta maggiore, recandosi col Pittara a Parigi. I quadri ch'egli mandava alla Promotrice da quella città, dopo avere aderito tecnicamente e idealmente alle dottrine dei grandi maestri, erano fra i più discussi, ma altrettanto resistenti alla critica, che ne riconosceva le qualità, il sentimento, i nobilissimi intendimenti. Fra gli innovatori di quel periodo, Bugnone ebbe una sua propria fisionomia. Egli aveva bandito dalle sue tele ogni specie di effettismo. Nella scelta del motivo, del modo di interpretarlo ed osservarlo adoperava una finezza particolare, ond'è che il ritmo pittorico della sua arte ha un' andatura delicata, una dolce e squisita passionalità. Egli lesse il vero in *minore*, nell'intimità del chiaroscuro, con raffinatezze d'intendimenti assolutamente moderni.

---

(1) Le sue principali opere esposte alla Promotrice sono: 1870, *A Rivara Canavese* — *Mattino* (Rivara) — *Sotto i noci*. — 1871, *Le paludi di Castel Fusano*. — 1880, *Camposanto privato in Rivara* — *Castello di Rivara* (6 fotografie).

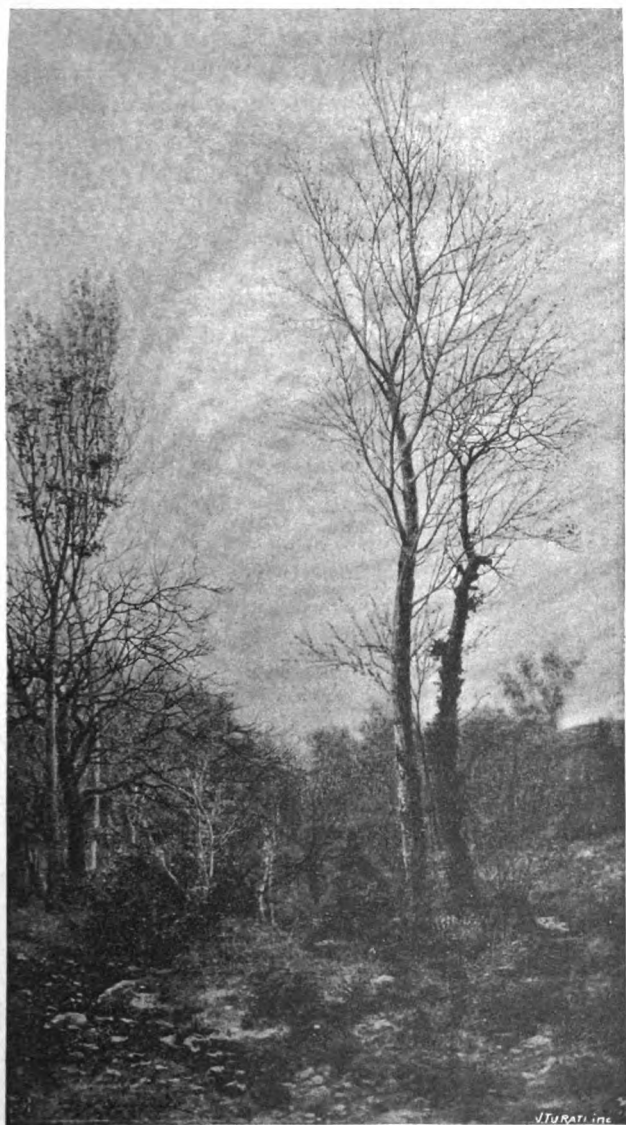
Richiamato dal padre a Condove, vi prese dimora, e benchè poco operoso e tolto all'arte da molte occupazioni, esercitava la robusta grazia del pennello, ispirandosi alla fresca trasparenza del paesaggio prealpino. *Le prime foglie*, esposte alla Promotrice nel 1872, è l'opera più importante che gli abbia ispirato il vero. Su quel quadro, senza cadere nel materialismo fotografico e insignificante, appare un delicato osservatore, un interprete fedele.

Da Parigi, dove s'era stabilito, spediva alla Promotrice i saggi della sua tavolozza anche il Nogaro di Asti. Fra i veristi piemontesi era il più convinto e il più deciso. Un nonnulla del vero, pochi toni, il più semplice e comune dei motivi lo interessavano e gli bastavano a fare un quadro. Il pubblico e i critici non gli facevano buon viso; l'estrema ingenuità e semplicità delle sue tele sembravano a tutti insufficienza o, almeno, incapacità a sentire ciò che comunemente si chiama la poesia della natura. Eppure Nogaro era un poeta di larghissima e abbondante vena. Egli cantò la realtà pittoresca del paesaggio in piacevoli e brevi strofe, da ottimo stornellatore del pennello.

NOGARO.

Se la natura formidabile e grandiosa non lo alletta, e preferisce i piccoli soggetti, in quello che fa v'è però sempre l'unità pittorica dell'opera; egli con pochi accenti riesce a mettervi nell'ambiente, a farvi sentire la poesia del luogo e dell'ora in cui ha dipinto, con la strofa concettosa e sonora del suo *rispetto* pittorico.

Nogaro non ebbe maestro, cioè non prese lezione da alcuno. Osservò e studiò il vero ed i grandi maestri nei grandi centri dell'arte, a Roma e a Parigi.

A Roma frequentava il cenacolo degli artisti esteri, che erano già iniziati al movimento naturalista. A Parigi completò la propria istruzione artistica. Nel disegno, come la intende la scuola che dà più importanza al modellato che al contorno, riuscì ad essere fortissimo. I suoi scampoli di natura hanno solidità meravigliosa, l'occhio spazia e riposa dentro con la medesima sicurezza fisica che ispira il vero.

GASPARE BUGNONE — *Le prime foglie* (384).

ANTONIO FONTANESI.

« Maestro sempre di color che sanno è il Fontanesi. « Naturalista di grande ingegno, ha un modo suo partico- « lare di sorprendere e di rendere la natura. I suoi dipinti « riescono « stupendamente intonati », e rivelano nel loro « autore un fermo e sicuro « padroneggiatore della luce ».

« *L'ora del vespro,* da cui prende il titolo uno dei suoi « quadri, non potrebbe essere meglio resa. Il Fontanesi ha « la grande arte di saper porre in evidenza tutto ciò che « l'occhio a primo aspetto non giunge a discernere, senza « darsi troppa cura delle minutezze, e in ciò sta il suo « merito principale ».

Sono oggi passati quasi trent'anni dal giorno che Giorgio Briano, nella *Gazzetta Ufficiale* del 7 luglio 1863, con queste parole spiegava al pubblico che cosa fosse l'arte del Fontanesi, e quali n'erano le qualità intrinseche. Mi piacque far risalire la mente del lettore a quel tempo e a quel giudizio, per stabilire i due punti principali, intorno ai quali io devo aggirarmi facendo un breve studio dell'opera e dell'ingegno di Antonio Fontanesi.

Mi sono prefisso di non lasciarmi trasportare dall'entusiasmo, dall'emozione che in me suscita il pensiero delle grandi pagine d'arte lasciateci dal maestro; ed è perciò ch'io principio a condurre la penna lentamente sulle traccie di chi ebbe la fortuna di assistere ai primi e troppo contrastati tempi del suo ingegno.

Anzitutto mi preme stabilire che Fontanesi non era un solitario, un anacoreta dell'arte, che veniva a predicare una nuova fede tra un popolo incapace di comprenderne le dottrine e i nobilissimi intendimenti. Se fu combattuto, incompreso, guardato con diffidenza, trovò nello stesso tempo caldi e convinti ammiratori e seguaci, ed ebbe l'onore ed il conforto di vedersi stimato da uomini come il Di Breme e di aver avuto a solidali, artisti della grande taglia dell'Avondo, critici autorevoli come il Briano, il Corsi, il Pastoris, il Camerana.

Ben altre difficili battaglie e sacrifizi dolorosi dovettero sopportare i grandi maestri della Francia, da' quali derivò la grande arte che, quasi al suo esordire, fece proclamare Fontanesi maestro di color che sanno.

ANTONIO FONTANESI.

In secondo luogo, l'esperimento postumo che i suoi discepoli fecero delle dottrine tecniche ed estetiche da lui impiegate, potrà chiarirci sulla importanza dell'influenza ch'egli indubbiamente esercitò sul movimento artistico della pittura piemontese.

Trent'anni dopo il suo primo successo incontrato nella maniera che decise la sua individualità, quando quasi tutti i rancori e le passioni suscitate dalle innovazioni che egli portò nell'arte di dipingere e interpretare la natura sono assopite, a prima vista sembra facile postillare i suoi quadri di note critiche definitive. Eppure non è così. L'opera del Fontanesi è ancora e sarà sempre discussa, commentata, e

avrà nuovi interpreti anche in futuro, quando verrà classificato fra gli antichi. Oggi è ancora più fresco e moderno che mai; poichè la sua opera è per il tempo, ciò che sono certe montagne per lo spazio. Di quest'ultime lo sguardo non riesce ad abbracciare la forma a molte miglia di distanza; mezzo secolo non bastò a mettere in evidente prospettiva l'arte di Fontanesi. Eppoi, non sono forse in noi vive e operanti la maggior parte delle emozioni, delle idealità che egli stesso subì e vagheggiò nel produrre i suoi quadri? Non siamo noi cresciuti nella decadente passionalità della seconda metà del secolo decimonono? Chi ardirebbe affermare, che ai nostri giorni il grande ideale sociale da cui trassero origine i mutamenti della scienza e dell'arte nostra è completamente esaurito? Viceversa, tornerebbe facile provare che siamo alla vigilia di una grande ripresa, di una nuova, e, forse, più feconda elaborazione delle idee, dei sentimenti, che dominarono lo spirito dei filosofi, dei poeti e degli artisti dei tempi in cui visse e oprò il Fontanesi giunto a maturità dell'ingegno.

Una sola cosa è certa; ed è che l'arte di quel paesista resiste ancora al confronto dei migliori che lo succedettero da noi e all'estero. Se il tempo e i cambiamenti di moda e d'indirizzo sono una sicura pietra di paragone per decidere il valore dell'opera d'arte, Fontanesi avrebbe già il diritto di essere proclamato un grandissimo artista.

A noi giova però rimettere il giudizio definitivo ai posteri, e ammirare e studiare il paesista come uno fra i pochi che impiegarono l'attività e l'ingegno a ritemprare l'arte piemontese di tutto il sentimento, di tutta la scienza, di tutto il pensiero che due generazioni di pittori inocularono nelle loro opere.

Ed è appunto perciò, per avere cioè il Fontanesi riassunto nella sua opera le tendenze e la poesia dei paesisti del secolo, che io, invece di chiamarlo il maestro di color che sanno, vorrei proclamarlo il grande discepolo di coloro che più seppero e fecero.

Fontanesi racconta nelle sue tele, meglio di un libro, la storia del paesaggio moderno. Nella sua arte, egli è consanguineo con la grande razza dei paesisti olandesi, svizzeri, francesi ed inglesi; è il principe di quella forma dell'arte cosmopolita, in cui tutta l'Europa volle riconoscersi solidale nella conquista di nuovi ideali civili e politici. Fontanesi conobbe e studiò tutte le forme del paesaggio dei nostri tempi, ne portò con sè una sintesi tecnica ed estetica, che è la fisionomia dei suoi quadri, il grande accento della sua personalità.

Ma le innumerevoli pagine che si potrebbero scrivere intorno alla genesi estetica e tecnica delle opere di Fontanesi, non potrebbero dare un'idea più chiara dell'arte sua, di quanto lo dà la serissima compenetrazione, l'armonia risoluta che si riscontra fra la sua vita e la sua produzione. Egli visse veramente per l'arte, non ebbe altro pensiero, altro amore, altro piacere, altro scopo; si può dire che tutti i suoi sentimenti, i pensieri, le abitudini non avessero che un polo magnetico, che una determinante: l'elaborazione e la produzione dell'opera (1).

Chi potrà narrare per esteso la di lui vita, raccontare i suoi quadri, ne dirà la ragione morale e materiale, l'origine e la fine.

Per quanto riassuntiva, la biografia di Fontanesi spiega implicitamente la di lui personalità artistica (2).

Nacque nel 1820 a Reggio d'Emilia, nella zona etnografica che diede grandissimi pittori all'arte antica e moderna. Rimase orfano giovanissimo; sciagura che predispone

---

(1) La sua attività artistica ebbe una sola interruzione che gli fece molto onore. Nel 1859 anche Fontanesi rispose all'appello della patria, e fece la campagna col grado di tenente, in una compagnia di linea comandata dal conte Giuseppe dal Pozzo di Mombello.

(2) La maggiore e migliore parte delle notizie che mi servirono a dettare la biografia di Fontanesi, mi furono gentilmente fornite dall'egregio pittore paesista Vittorio Bussolino; un ottimo e forte seguace del grande paesista.

un animo sensibile alla contemplazione, dalla quale deriva la curiosità artistica e scientifica dei fenomeni della vita.

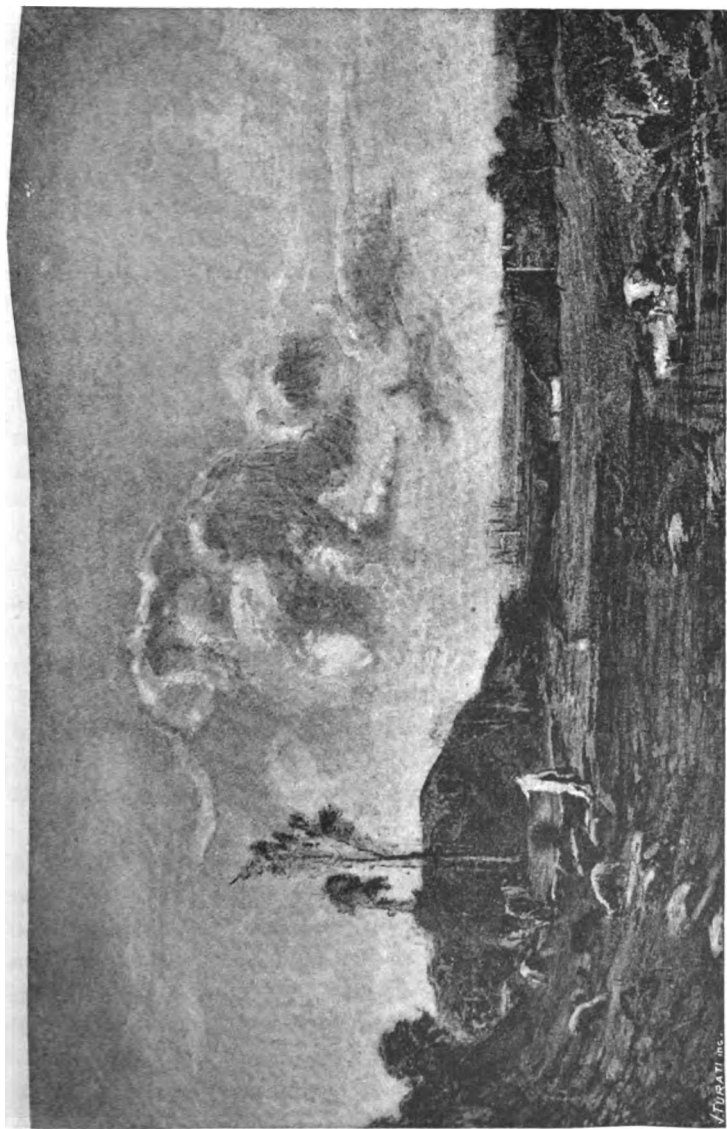
Nel produrre il suo capolavoro non ebbe la miracolosa precocità dei grandi maestri, poichè a trentacinque anni non si era ancora deciso per la maniera che doveva renderlo celebre; ma principiò a studiare per tempo. Non aveva vent'anni quando da Reggio si condusse a Ginevra alla scuola di Calam; e in breve il maestro ginevrino ebbe in Fontanesi, più che un allievo, un vero emulo. Frequentò anche lo studio di Diday; e in quel seminario di paesisti tenne uno dei posti più distinti.

Raccontano, che durante la sua dimora in Svizzera egli abbia fatto parte di una delle piccole sètte religiose, che nascono di quando in quando dal libero esame della Bibbia, e vi tenesse delle conferenze. Per chi lo intenda, nella sua pittura vi è una elevazione di spirito, un' edificazione della natura piena di un sentimento che si può chiamare religioso.

Non ci stupisce che l'autore di *Altacomba*, delle *Nubi*, dove trovi una magnifica testimonianza di poesia biblica, abbia provato il fascino che esercita sullo spirito contemplativo la lettura degli Evangeli.

Il pittore che amò tanto la luce, che ne subì e sviscerò l'incanto, non poteva essere indifferente al libro che fa della luce il simbolo di tutto quanto vi è di elevato nel cuore e nell'intelletto dell'uomo.

A Ginevra, mentre studiava, Fontanesi, che non aveva beni di fortuna, era obbligato a guadagnarsi da vivere con l'opera della matita e del pennello. Uno dei primi lavori che eseguì a quello scopo fu la decorazione di un caffè.

Ma con la costanza allo studio non tardò a mettersi in grado d'impiegare più nobilmente il suo ingegno d'artista, producendo degli acquarelli, apprezzatissimi per l'abilità rara con cui erano eseguiti, e delle splendide litografie dei dintorni pittoreschi e del lago di Ginevra, che gli venivano acquistati dai forestieri e dagli editori.

ANTONIO FONTANESI — *Le nubi* (457).

Così egli aveva acquetato lo spirito nel *calamismo*, non sospettando ancora che un giorno una nuova fede estetica sarebbe venuta a toglierlo dalla tranquilla operosità in cui passava la vita ed esercitava il pennello, per fare di lui un maestro del paesaggio moderno.

Intorno al 1854 al Municipio di Ginevra venne regalato un quadro di Corot. Fontanesi andò a vederlo. Per lui quella fu una rivelazione. Alla presenza dell'opera del pittore che innanzi al vero aveva conciliato in un sogno personale la solennità estetica del paesaggio classico col sentimento della natura romantica, Fontanesi trovò se stesso. Comprese che l'arte ch'egli faceva non gli avrebbe mai permesso di rendere l'emozione che tante volte aveva provato sul vero, e che sulle traccie della teorica di Corot avrebbe trovato la via ad esprimere la sua grand'anima di poeta.

Rimpianse gli anni perduti nel diventare un distinto calamista e mutò radicalmente di dottrine, di vedute, d'intendimenti, accostandosi quanto più poteva ai maestri della scuola francese del 30.

Fra la scuola lionese e la ginevrina eransi da molto tempo stabilite relazioni artistiche, poichè i paesisti dell'una e dell'altra avevano frequenti occasioni d'incontrarsi durante i loro studi sul vero, nel pittoresco paese solcato dal Rodano, e più specialmente tra la svariata e prodigiosa fertilità della valle dell'Isère nel Delfinato.

La grande luce, che gli si era fatta nell'intelletto alla vista del quadro di Corot, lo dispose ad intendersi con l'arte di Daubigny e di Troyon, che egli appunto conobbe nel medesimo tempo a Crémieux nell'Isère, dove si era recato a fare degli studi. A completare e a definire il nuovo ideale di Fontanesi, sopraggiunse l'Esposizione di Parigi del 1855.

Là conobbe Rousseau, Diaz, Decamps, Courbet, Cabat, Delacroix, Noel, Duprè; li ammirò, li studiò, ne sviscerò le dottrine e gl' intendimenti; li comprese, li amò, ne svelò

e apprese tutti i segreti, il mistero ideale e tecnico dell'arte, e divenne il grande discepolo dei formidabili maestri del paesaggio moderno.

L'opera di Fontanesi è infatti una sintesi estetica individuale delle impressioni, delle dottrine, degl'insegnamenti ricavati dallo studio di quei maestri.

Fontanesi ebbe una prodigiosa facoltà di assimilare le maniere dei pittori che preferiva, senza però cadere nella volgare imitazione, conservandosi fisionomico, personale anche quando si attaccava con maggiore evidenza alle forme di uno dei suoi maestri.

Dinanzi alla natura egli spesso assurse al poetico sogno corotiano, ma più spesso cercò, come Rousseau, Daubigny, il carattere poetico e pittoresco del luogo, dell' ora, della luce, dimostrando un' attitudine specialissima nel trovare la giustezza dell'effetto che voleva rendere.

Dal vigoroso pennello di Troyon aveva imparato la purezza dell'impasto e la larghezza d'esecuzione e la prontezza di toccare all'insieme pittoresco dell'opera, a mettere gli animali a posto, così da allargare l'orizzonte del quadro, facendoli apparire grandi al vero. Da Decamps imparò ad aggiungere finezza pittorica al disegno e la giustezza dei piani; e s'avvantaggiò della tecnica di Courbet, i meravigliosi effetti della quale sono ottenuti dal seguire le indicazioni della maggiore o minore opacità dei corpi dipingendo a tinte trasparenti o a forti impasti, alternati, spezzati, tormentati con la fierezza del modellarsi proprio al vero.

Si badi però, che codesta sua geniale assimilazione delle migliori qualità dei suoi maestri, aveva un fondamento seriissimo. Egli non era ciò che in musica si chiama un orecchiante; tutt'altro. L'acuità percettiva del suo occhio, la felicissima memoria, che gli permetteva di ricordare la soluzione dei più alti problemi di Euclide, erano in lui qualità naturali, esercitate continuamente dallo studio e dalla meditazione. L'estetica e la tecnica di Fontanesi avevano per fondamento la scienza. Tutte le specie di

abilità egli le aveva messe in seconda linea, fra i mezzi che possono servire a tempo e a luogo, ma di cui sdegnava abusare. Egli metteva a disposizione del paesista l'intelletto di un matematico: sembra quasi che per lui un soggetto non fosse che un complicato problema da risolvere dipingendo. La luce, la prospettiva lineare ed aerea, il colore e il colorito delle forme che lo interessavano, erano altrettanti quesiti, dal quoziente dei quali doveva uscire il quadro, l'opera d'arte. Tutto nella sua maniera è logico, ragionato, dedotto; non una pennellata che non abbia un significato, uno scopo. Egli odiava la pratica, il mestiere, e voleva che un quadro fosse un vero organismo, in cui ciascuna parte doveva spiegarsi dall' insieme, e viceversa. Conosceva a perfezione la prospettiva, che per lui non aveva problema insolubile. Questo spiega l'avere studiato quella scienza nelle opere dello Zanotti, a comprendere il quale conviene avere un intelletto matematico di primo ordine.

Conosceva profondamente le teorie scientifiche del colore, e le applicava alla sua pittura. La legge dei contrasti, i colori complementari, tutto quanto serve al Morbelli e Segantini a raggiungere i sorprendenti effetti luminosi dei suoi quadri, erano artifizi positivi che Fontanesi usava con sicurezza magistrale. Infine, egli era sapientissimo di tutto quanto riguarda l'arte del dipingere.

Il valore artistico dei suoi studi, che con due righe di cornice diventano veri quadri, deriva appunto dal sapiente possesso che egli aveva del materiale tecnico dell'arte.

In venti minuti, con poche pennellate concettose, succose, sapienti egli sapeva improntare un quadro, condurre a buon fine lo studio di un motivo. Eppure, tutta la sua pittura sgorgava limpida e abbondante da una grande commozione intellettualizzata. Chi lo vide lavorare sul vero n'ebbe un' impressione indimenticabile. Era in lui la fortezza, la facilità del Tintoretto; ma l'impeto del pennello, della spatola, delle dita faceva fiorire sulla tela l'immagine

d'una natura sentita e meditata; sembrava che il bel sogno della sua anima di poeta, per un fine incantesimo, si svelasse; ch'egli non avesse che a dire *fiat*, perchè l'opera fosse.

La *Quiete* è l'opera magistrale in cui mostrò di aver con maggiore coscienza aderito al paesaggio moderno.

A. FONTANESI — *Sole d'aprile* « fusain » (639).

Ho detto ch'egli aveva la febbre dell'ideale dell'arte sua e ne diede una prova, quando, toccato il fondo di tutti i misteri delle tavolozze paesiste francesi, avendo udito parlare della luminosità delle tele di Constable e di Turner, nel marzo del 1866 si recò a Londra per acquistarne il segreto.

Nei quadri dei due maghi del pennello inglese, egli trovò rispecchiata una gran parte dell'idealità pittorica da

lui presentita: la conquista del dramma della luce in pieno cielo, in piena aria, la poesia della vibrazione atmosferica come s'era prefisso di renderla lui, dando ai fondi delle sue tele la profondità, la trasparenza dello spazio infinito.

I grandi paesisti inglesi erano forse i soli ch' egli non aveva ancora studiato direttamente, nel fresco e significativo accento dell'opera. Da Tiziano, Tintoretto e Canaletto, a Ruysdael, Rembrand, agli olandesi ch'egli studiò a Parigi, egli conosceva tutte le tavolozze dei maestri coloristi; era, si può dire, scaltrito in tutti gli artifizi e le esuberanze geniali dell' arte del dipingere dei secoli; eppure la inesauribile sensibilità del suo occhio e del suo ingegno gli permise di provare ancora una delle più solide impressioni, quando potè saziare lo sguardo sui dipinti di Constable e Turner. Specialmente in quelli di Claudio e di Turner, dove lesse dentro il poema del cielo, come lo aveva sognato lui nel pensare la riproduzione degli effetti più luminosi.

Racconta uno storico dell'arte della pittura inglese, che Turner non ebbe che una volontà, un sogno di audacia prodigiosa; egli voleva fissare la luce nelle sue tele. Fontanesi ebbe la medesima audace aspirazione, e per giungervi non si peritò di tentare tutte le vie, di farsi scolaro dei grandi maestri, quando altri si sarebbe persuaso di non aver più nulla da imparare da nessuno.

La *Marina*, esposta alla Retrospettiva, indicata dal numero 463, è un' opera che Turner non avrebbe sdegnato firmare. È un' imitazione dovuta alle reminiscenze del fascino subìto dal marinarista inglese; ma non bisogna dimenticare che a fare del Turner genuino ci vuole del genio; come per palleggiare per diletto la clava di Ercole, bisogna averci i muscoli di un gigante.

A Londra Fontanesi non fece una visita da curioso; vi andò a studiare e vi si stabilì per un anno. Da vero grande artista tutti i mezzi gli servivano a fare dell' arte, e a Londra fece in eliografia delle splendide e luminose vedute di palazzi, monumenti, giardini. Fra le altre, un interno

della chiesa di San Pietro e Paolo, ch'è un capolavoro d'interpretazione. Nello stesso tempo si guadagnava la vita dando lezioni e vendendo degli acquarelli, dei dipinti condotti con la rapidità e il gusto che lo avevano reso ormai celebre (1).

Da Londra andò a Firenze nel principio dell'anno 1867; vi lavorò per qualche tempo facendo delle magnifiche vedute, fra le quali è celebre quella che rappresenta *Mercato vecchio*. Là dipinse *Il tramonto di Lungarno,* che ora si trova all'Accademia di quella città. È una delle opere che lo dicono giunto a una rara valentia nel fissare la luce. Finalmente, alla fine dello stesso anno, dopo aver speso tanto ingegno e tanta operosità a studiare e ad illustrarsi, fu ufficialmente riconosciuto maestro, ed ottenne un posto di professore all'Accademia di Lucca. In due anni di quiete relativa fece un' enorme quantità di studi del paesaggio toscano, tra i quali il bozzetto della *Donna al pozzo*, che è un' opera magistrale.

Da Lucca fu chiamato a Torino (2) dal marchese Breme, il quale, come ho scritto, conta fra le proprie glorie quella di avere compreso Fontanesi, e avergli dato un posto degno di lui.

Eccoci dinanzi a Fontanesi professore; al grande artista che, arrivato al culmine della sua carriera, ha assunto l'obbligo morale di trasmettere la propria sapienza, l'entusiasmo ch'egli ha per l'arte, nei giovani che verranno alla sua scuola. Lo abbiamo veduto scolaro, lo abbiamo

(1) Si dimostrò valentissimo anche dell'*acquaforte;* a cui seppe dare l'accento della pittura espressiva, la luminosità dei suoi dipinti ad olio. Sono un saggio del suo ingegno d'acquafortista eccellente la tavola: *I due pescatori,* pubblicata nell'Album che la Società Promotrice regalava nel 1864 ai soci che contribuirono alle spese d'erezione dell' edificio in via della Zecca; e la tavola: *I marmocchi*, pubblicata dal giornale l'*Arte in Italia* nel supplemento del dicembre 1869.

(2) A Torino abitò e visse presso la famiglia Cambieri, che lo amò e trattò con ogni specie di cure affettuose. Dell'egregia signora Cambieri, fece uno splendido ritratto, ch'è un'opera d'arte degna di sostenere il confronto dei di lui migliori paesaggi.

seguito artista, studiamolo maestro; vi assicuro che ne vale la pena, se pena può esservi nell'intrattenerci sulle memorie che quell'uomo ha lasciate (1).

Nella scuola era serio, e voleva mantenuta la dignità degli studi e dell'arte. L'etica del suo insegnamento non aveva che un solo precetto, che ripeteva sovente ai suoi allievi, dicendo: *Per riuscire bisogna esser martiri del lavoro.*

La sua prima cura nell'entrare all'Accademia fu di abolire dalla sua scuola i modelli stampati di Calam e di Hubert, che egli non credeva utili a un corso preparatorio, perchè manierati, e in quella vece dava da copiare ai suoi allievi, per avvezzarli per tempo alle alte composizioni, delle litografie di paesisti francesi od inglesi moderni, disegnate dagli autori, oppure tradotte dai quadri originali, da grandi disegnatori, come Garnier, Laurens, Muilleron, che avevano il disegno espressivo del vero.

Nel corso superiore, dopo molti esercizi, gli allievi passavano alla traduzione e interpretazione di qualche suo studio dipinto dal vero, e, contemporaneamente, li conduceva sul vero ad esercitarsi a disegnare dei semplici profili, allo scopo di abituarli a rendere la forma esatta e le proporzioni, a inquadrare sapientemente il motivo, a comporre il quadro nella maggiore unità. Alternava lo studio con l'esercizio dei *fusains*, ch'egli voleva finiti, condotti con la medesima intensità artistica di un dipinto e nello stesso sentimento.

Quindi faceva fare dei motivi, prima poco ampi per la composizione, progredendo sino a tentare il quadro.

Egli sul vero riassumeva la sua dottrina artistica con le seguenti parole: *Il motivo lo abbiamo nel cuore.*

---

(1) Tra i primi allievi di Fontanesi, vi furono: Ghesio, Pasquini, Caglieri, Monticelli, Calderini, Tesio, Camerana, Bologna. Poi Stratta, Pollonera, Bussolino, Camussi, Follini, Pugliese.

Fontanesi fu anche maestro del marchese Di Breme, che fece molte acqueforti sotto la sua direzione.

Facile e bel parlatore nel conversare, quando rivolgeva la parola agli allievi, per dar loro ragione della sua maniera d'intendere l'arte, diventava eloquente. Chiudeva la pratica e la sapienza ch'egli aveva dell'arte in espressioni concise, efficaci come le botte del suo pennello.

ANTONIO FONTANESI — *Pascolo* (476).

Sembrava che invece di insegnare, predicasse una fede, spiegasse una parabola evangelica; in lui era tutto il fervore dell'apostolo e del maestro. Le sue lezioni all' aria aperta erano lanciate attraverso alla natura, di cui palesava i poetici misteri e il modo d'interpretarli.

Prepotente di sicurezza, con due pennellate rilevava lo studio più scialbo di uno scolaro. Nel vero, tra i suoi allievi, era un gigante del pennello e del sentimento; li sollevava a tutti gli entusiasmi per l'arte, li trascinava all'ideale con la parola e con l'esempio.

Tutti coloro che ebbero la fortuna di averlo a maestro, ricordano la somma facilità che egli possedeva nello scoprire il quadro, là dove altri non l'avrebbe forse mai trovato. In un ambito pittorico povero come i prati di Vanchiglia ne trovava delle centinaia, e in qualunque altro luogo avrebbe fatto lo stesso (1). E in ciò era lui, il grande artista che aveva la più alta intelligenza del valore prospettico della natura; che con poco sapeva riuscire alla grandiosità; che in due palmi di tela rendeva l'ampiezza dei campi e del cielo.

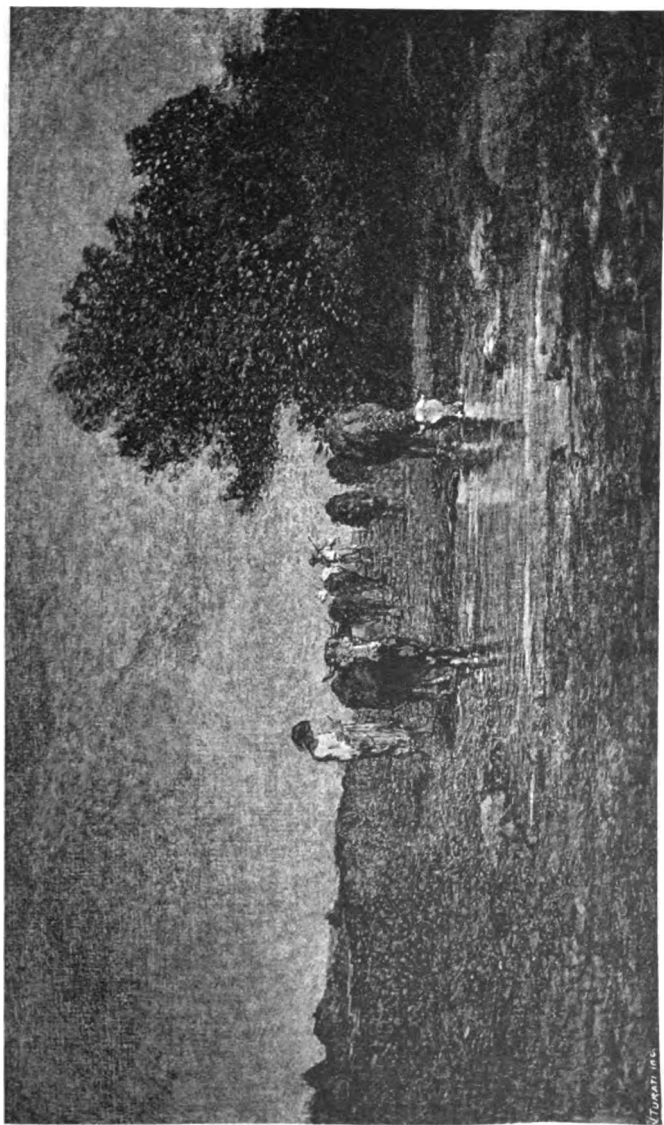
Fontanesi aveva troppo ingegno, esercitava influenza irresistibile sui giovani che lo avvicinavano e parlava alto e franco di ciò che gli piaceva e dispiaceva.

Era dunque logica conseguenza che avesse degli avversari che lo combattevano come professore e come artista. Non tutti potevano comprendere la sua idealità e la forma di esprimerla; perciò, qualche volta, mediante l'ausiliarità dei timidi e dei meno intelligenti, riuscivano ad irritarlo, ad amareggiargli il trionfo. Mi piace però ripetere, ch'egli aveva dalla sua tutti gli uomini e gli artisti superiori viventi nel suo ambito.

Fortuna o sventura volle che nel 1875, a Jeddo, nel Giappone, si aprisse un concorso per fondare una scuola di Belle Arti, e che il nostro Governo proponesse al Fontanesi di recarvisi, con splendido appannaggio. Il maestro accettò, forse per non mostrarsi ingrato verso la fortuna, che per la prima gli si offriva non ricercata; forse attratto dalla visione del pittoresco mondo delle lacche, dei bronzi e delle porcellane.

A Jeddo si fermò tre anni, sin verso la fine del 1878, ma senza acclimatarsi, quasi sempre malato. Dei molti

---

(1) I primi esercizi sul vero li fece fare sui giardini dei Ripari, ora abbattuti. Poi conduceva gli allievi in Vanchiglia, lungo la Dora, vicino ad una cascina, che si trovava al posto in cui ora sorge il fabbricato della Società degli omnibus.

ANTONIO FONTANESI — *Paesaggio* (456),

studi che fece durante la sua dimora nel Giappone, una gran parte ch'egli aveva lasciato laggiù per vendere, andarono perduti; non ne riportò che due studi di *Pagode*.

Tornò dall'Asia malandato in salute; si mise sotto la cura del celebre professore Concato, che gli diede poco tempo a vivere.

Pur troppo il vaticinio dello scienziato avverossi!

A quella sentenza Fontanesi non invilì l'animo, l'accettò con la serenità del filosofo ch'è sempre pronto all'ultimo viaggio. A furia di coraggio tirò innanzi sino all'ultimo giorno, facendo scuola, lavorando intorno ai suoi ultimi quadri. Nel 1880 dipinse le *Nubi*, nel 1881 il *Prato*, e vi impiegò l'abilità, il gusto, la sapienza e la poesia, tutta l'esperienza e la vigoria dell'ingegno e della mano; e non sembrano opere di malato, cui la morte sospinge le spalle.

Giunse la triste ora, di primavera, quando la campagna principia a rinverdire, a intenerirsi dei toni dolcissimi che egli aveva con tanta finezza interpretati.

Il 27 aprile del 1882 è la data funesta.

Alle 7 e mezzo del mattino s'era portato allo studio; ma non potè, per la prima volta in sua vita, reggere la tavolozza, e dovette ritornarsene a casa e rimettersi a letto. Al mattino seguente lo trovarono morto.

Legò il suo nome alla storia dell'arte; la piccolissima fortuna, raggranellata con l'enorme prezioso lavoro, ai parenti; i suoi studi a Giovanni Camerana, che fra i primi lo aveva amato, compreso, sostenuto col leggiadro incantesimo dello stile di poeta sognatore (1).

Alla scuola piemontese lasciò la gloria di averlo avuto a maestro, la tradizione del suo ideale artistico; ai suoi allievi il fondamento morale e tecnico a bene svolgere la loro individualità.

---

(1) Giovanni Camerana, in occasione delle grandi onoranze funebri che Reggio Emilia fece al suo illustre cittadino, regalò al Municipio di quella città uno dei due splendidi studi di *Pagode*, che Fontanesi aveva riportato dal Giappone.

Non mentirebbe e direbbe poco delle sue virtù l'epitaffio che lo proclamasse uomo, artista e cittadino esemplare.

Io non so adattarmi a dire ch' egli vive ancora nelle sue opere. Parmi che il conforto retorico irriderebbe alla tristezza che mi piomba nel cuore nel pensarlo morto. Dinanzi la luce dei suoi quadri, io provo un dispetto violento contro il destino che lo ricacciò nelle tenebre del nulla, e comprendo la voluttà di chi si cinge i lombi di cilicio per una fede: parmi una bella estasi il piangere senza speranza e conforto sulla tomba di Fontanesi (1).

Ora che abbiamo veduto sorgere simultaneamente in Piemonte il naturalismo passionale e individuale di Avondo e Fontanesi, il naturalismo espressivo degli animalisti Pittara e Bertea, il verismo del cenacolo di Rivara e del D'Andrade, e abbiamo veduto in Allason Ernesto e Corsi equilibrarsi la tradizione della scuola del paesaggio indigeno con le innovazioni naturaliste; potremo facilmente spiegarci la fisonomia tecnica ed estetica dei paesisti che si affermarono in seguito al vasto e profondo movimento operato da quei maestri.

E. Ghisolfi.

Eccoci dinanzi al pacato realismo di Enrico Ghisolfi, nella cui tavolozza trovavano serena conciliazione quasi tutte le tendenze degli innovatori. Egli è un rampollo della diramazione calamista, che diverge con Ernesto Allason ad una più seria interpretazione del colore, ed ha assorbito il succo delle dottrine veriste di Rivara e del naturalismo francese.

---

(1) Antonio Fontanesi espose alla Promotrice: la prima volta nel 1852, *Veduta della vallata della Magra.* — 1857, *Riviera di Sestri — Fontana presso Spezia — Dintorni di Evian* (fusain). — 1859, *Il prato.* — 1861, *Il mattino — La fontana degli ulivi — Il mattino — La sera.* — 1862, *Il crepuscolo — La quiete — Strada dei campi — Mattino d'ottobre* — Due *fusains*, dei quali noi riproduciamo quello col titolo *Sole d'aprile.* — 1863, *La sera — Il ritorno dal lavoro — Il vespro — La sorgente — Dal vero* — 1864, *Novembre — Aprile — Altacomba.* — 1865, *La fontana — La sera.* — 1869, *Il prato.* — 1873, *Il lavoro.* — 1874, *Dopo il meriggio — Bufera imminente.* — 1875, *Solitudine.* — 1876, *La primavera.* — 1879, *Il prato.* — 1882, *Profilo — Presso il fonte* — e molti altri col titolo *Paesaggio.*

Perciò non ebbe paura di accostarsi al vero francamente, di accettarne le condizioni e le brutalità, trascurando la scelta del motivo, per darsi tutto all'interpretazione della forma e del colore. Egli fu dei primi ad eseguire quadri di grandi dimensioni sul vero.

Il colorito fresco, il disegno accuratamente interpretato, una gaia semplicità d'intonazione e di composizione sono i pregi dei quadri di Ghisolfi. Non è ardito e spedito nel pennelleggiare, e riesce alquanto duretto all'occhio avvezzo alla briosa varietà dell'esecuzione moderna.

Rimembranze, è il titolo della prima opera che il Ghisolfi espose alla Promotrice nell'anno 1860. Dal 60 in poi lo troviamo deciso e affermativo nella maniera che gli è propria, e lo incorpora nella schiera di coloro che dirigono il movimento dell'arte in Piemonte.

Appunto perchè conciliativa, l'arte sua non desta fiere discussioni; è uno di quelli ai quali la critica fa buon viso, per non dimostrarsi negativa ad ogni specie d'innovazione: C. F. Biscarra, nell'Album della Promotrice del 1869, nell'epoca in cui principiò a farsi viva e ardente la polemica sul realismo, scriveva di lui così:

« Egli è un dei giovani artisti che sentono nobilmente
« la dignità dell'arte, e sotto la ruvida (?) scorza del *rea-*
« *lismo* venuto in questi ultimi tempi di moda, simulacro
« e divinità, cui molti bruciano incensi, egli lascia trapelare
« il sentimento latente dell'anima; ei mostra quanto sappia
« apprezzare il seguente dettato dell'eccellente critico Ar-
« sène Houssaye, diretto agli atei in arte: *Si vous voulez*
« *traduire par la palette ou par le ciseau le splendeur du*
« *vrai, ne commencez pas par nier votre âme.*

Enrico Ghisolfi nacque a Barolo nel 1837. Studiò il paesaggio con Ernesto Allason; sul vero si liberò da una parte delle dottrine della scuola, trovò se stesso, lasciandosi di rado soggiogare lo spirito e la tavolozza dall'altrui maniera. Visitò e studiò l'arte parigina. Si diede alla pittura per vocazione vivissima. Potè dar libero corso alla

sua inclinazione e lavorare serenamente, non avendo bisogno d'imporre al suo pennello i sacrifizi di chi deve ricavare il pane dal proprio lavoro. Quella comodità non lo fece dare nel dilettantismo; ma gli servì invece a fare dell'arte seria ed elevata.

Nel quattrocento egli sarebbe stato un lieto compagnone di Buffalmacco, poichè per inventare burlette e corbellature egli ha lo spirito pronto e sollazzevole. Tra i cavalieri del *Bogo*, Ghisolfi portò il contributo della lieta fantasia, immaginando parecchie delle feste che resero celebre l'umoristico, artistico e benefico Ordine (1).

E. RAYPER.

Il più forte nel definire nell'arte gl'intendimenti dei paesisti che recavansi a Rivara era il pittore Ernesto Rayper, che fu un realista convinto, deciso ad equilibrare nella sua tavolozza l'ardimento passionale di Fontanesi, con una sua speciale finezza nella interpretazione della natura. Le prime sue opere furono molto discusse e qualche volta rifiutate.

Egli è fra quei paesisti della giovane scuola, che dovettero all'autorità del Bertea i primi loro trionfi alla Promotrice, intorno alla quale allora si combattevano più alacremente i nuovi e vecchi ideali. Nel realismo del Rayper non trovi però alcune delle ardite brutalità di pennello e di composizione che spiegherebbero le difficoltà ch'egli incontrò al suo esordire. Bisogna risalire all'epoca del suo debutto, formarsi una precisa idea delle passioni che agitavano l'ambiente artistico piemontese per comprendere che il franco aderire alla dottrina verista bastava a mettere in sospetto l'opera d'un principiante.

Egli fece entrare trionfalmente la poesia del verde nel paesaggio, elevando la tavolozza alla più sincera trascri-

(1) Espose alla Promotrice: 1869, *Rimembranze* (due paesaggi). — 1861, *Il Medrio — Pesca nel Tanaro.* — 1864, *Mattino ad Oropa.* — 1866, *Chi dorme non piglia pesci.* — *Le braje 'd tejla.* — 1867, *Pan e sudor.* — 1868, *Un mattino a Bordighera.* — 1870, *La primavera.* — 1872, *Mattino in aprile.* — 1873, *Presso Bussolino.* — 1876, *Bufera imminente.* — 1877, *Torino.* — 1878, *Paesaggi.*

zione della macchia, delle foreste, dei prati, delle colline, di tutto l'umido, brillante, crudo, morbido, vellutato verde dei dintorni di Rivara, dove dipinse le sue tele migliori.

Parrebbe vana presunzione e fatica sprecata il dettare una biografia di Ernesto Rayper, dopo quello che ne scrisse l'amico suo Tamar Luxoro, commemorandone la morte, nel 1873, sul periodico *L'Arte in Italia,* dal quale la riproduco.

« Ernesto Rayper, figlio di Giuseppe e di Angela Prato, « nacque in Genova il giorno d'Ognissanti dell'anno 1840. « Fece i suoi primi studi nel collegio dei PP. delle Scuole « Pie in Carcare, ed il corso classico in quello de' Tolomei « a Siena. Reduce in patria, volle dedicarsi alle discipline « del bello e scelse per sentita predilezione il paesaggio. « Tralasciando di discorrere del suo esordire nell'arte, è « però a notarsi come chi lo diresse non gli s'impose, onde « fu dato allo studente d'inoltrarsi con profitto nella diffi- « cile carriera senza nocumento delle sue naturali tendenze.

« Al punto in cui ebbe pratica di disegno e di colore, « mentre cominciava ad esplorare il vero, la forma di « Calame lo attrasse, e partito per Ginevra si costituì sco- « laro di quell'artista, il quale in breve ora ebbe ad enco- « miarlo come facile riproduttore della sua maniera. Buon « per lui che in tempo utile s'accorse come correva peri- « colo di snaturare il suo individuale ingegno e tosto prese « commiato. Da quell'ora in poi Rayper fu il paesista no- « made, che esplorò per tutta Italia pianure, montagne, « spiagge, laghi, fiumi, e dovunque studiò con evidente « progresso interpretando la natura col più accurato esame, « con la più scrupolosa coscienza. I suoi studi, sia in di- « segno, sia in colore, sono innumerevoli, ed in tutti vi si « rivelano nuove ricerche, nuovi tentativi, come di colui « che, non pago dell'opera sua, cerca il progresso anzichè « la meta, nè si accontenta degli applauditi risultati. Frutti « di queste durate, incessanti fatiche sono i molti quadri « comparsi nelle Esposizioni italiane, dileggiati non di rado

« da pretesi scrittori d'arte e da certi appendicisti di gior-
« nali pagati a dir tutto; ma sempre accolti con interesse
« dagli intelligenti, lodati non meno ed acquistati avida-
« mente da coloro che oltre il buon gusto hanno il danaro.

ERNESTO RAYPER.

« Il fare del Rayper era facile, elegante; il disegno
« pensato, il colorito robusto e vivace; prediligeva i sog-
« getti interessanti per linea, la gaiezza della scena, i fiori
« dei prati, la natura allegra; era proprio il pittore che
« dipingeva se stesso. Gli artisti tenevano il Rayper in
« gran pregio, lo ammiravano come strenuo campione del
« progresso, che scevro di polemiche rispondeva agli av-
« versari colla eloquenza dei fatti; spesso era richiesto di
« consiglio perchè lo si sapeva intelligente e coscienzioso.

« Lo prese un dì vaghezza dell'incisione all'acquaforte,
« ed i suoi primi tentativi degni di lode ebbero l'onore di
« una medaglia di argento dorato, che l'Accademia Ligu-

« stica volle dargli a titolo di ammirazione e d'incorag-
« giamento. Non è a dire quanto abbia progredito in questo
« ramo dell'arte, come tosto ne acquistasse fama, come le
« Società Promotrici di Genova e Torino, scegliendo spesso
« i suoi quadri per i loro Albums, lo incaricassero della
« riproduzione, e come finalmente *L'Arte in Italia* (1) sia
« testimone palese dei pregi dell'incisore.

« Schivo per natura da encomi e onorificenze, il Rayper
« ebbe assai volte le lodi spontanee che artisti intelligenti
« tributavano colla pubblicità al suo valore: le Accademie
« Ligustica, di Torino, di Urbino vollero il suo nome
« ascritto nei loro Albi, ed all'Esposizione Nazionale di
« Parma gli fu conferita la medaglia d'oro.

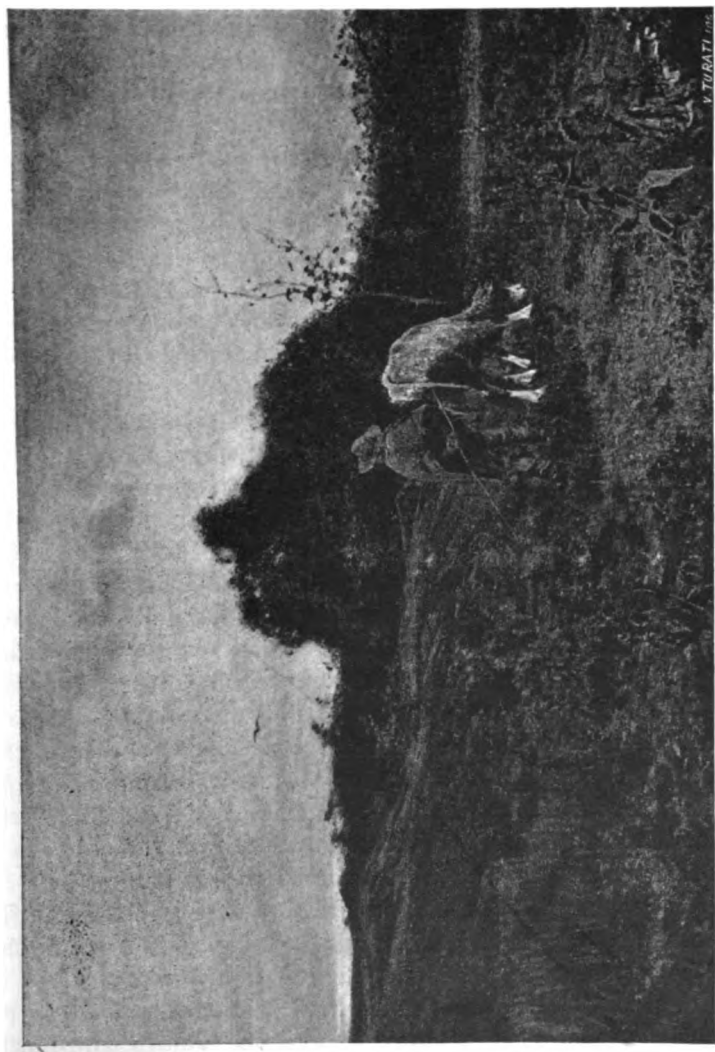
« Nessuno più di Rayper può essere meglio definito
« col noto verso di Dante:

Biondo era e bello, e di gentile aspetto.

« D'indole allegra, pronto alla parola, aperto e simpatico,
« fu artista nell'anima e nel cuore. Aveva moltissimi amici,
« era desideratissimo, e la sua assenza negli abituali con-
« vegni corrispondeva ad un vuoto assai sentito.

« Ebbene, quest'uomo che non aveva ancora compiuti
« trentatrè anni, in tutto il vigore della vita, si accorse
« un giorno di una piccola escrescenza sulla lingua, che
« a poco a poco ognor più lo infastidiva, onde volle sotto-
« porre quel male all'esame dei sanitari. Fuvvi disparere
« fra loro; gli uni lo giudicarono a prima vista un cancro,
« gli altri negarono; sventuratamente avevano ragione i
« primi. Il male crebbe e fu deliberata l'amputazione della
« lingua, che subì con coraggio eroico. Ciò non valse; la
« ferita non cicatrizzò, ma dilatatasi invece condusse tosto
« agli estremi l'esistenza di questo infelice.

« Conoscendo perfettamente il suo stato, volle recarsi
« a Gameragna, allegra collina nel comune di Stella, pro-

(1) Periodico più volte citato.

Ernesto Rayper — *Brughiera a Volpiano* (372).

« vincia di Savona; dispose colà delle sue faccende tem-
« porali, e da buon cristiano, ordinatisi i Sacramenti, as-
« sistito dai suoi consanguinei, rassegnato e calmo, il
« mezzogiorno del 5 agosto 1873, rese lo spirito a Dio. »

Una delle opere del Rayper, *Boscaglia a Rivara canavese*, esposta alla Promotrice nel 1870 e riprodotta dal bulino dello stesso Rayper nell' Album della Società, offrì a G. Quadrupani, paesista e critico di vaglia, l'occasione di dettare un lungo articolo, che riassume con molta chiarezza le condizioni dell' allora moderno paesaggio, le varie tendenze delle scuole che lo coltivavano con successo, e i principali punti di dissenso tecnico e ideale che dividono i seguaci del realismo dagli idealisti.

QUADRUPANI.

Il Quadrupani non si scaglia contro i seguaci di Courbet con l'ira infeconda di alcuni suoi contemporanei; più che criticare, studia il movimento a cui assiste, e con parola pacata, come viene dal convincimento sereno, conclude per deplorare la povertà di sentimenti nella pittura di genere e di paese, l'assenza di morale bellezza nella interpretazione della natura, la preoccupazione di abilità nell' esecuzione, la tendenza al volgare e al scipito, la smania di imitare le più piccole innovazioni dell' arte della pittura francese.

Il Quadrupani era in comunicazione morale, intellettuale e critica troppo diretta col suo tempo per discernere che molti dei fatti ch' egli deplorava come errori nocevoli, erano, invece, fattori necessari a spastoiare l'arte dalle tradizioni esaurite, per ricondurla all'intellettualità tecnica e morale, a cui per quella via giunse trionfalmente. Capì il Rayper a metà, dove cioè il giovane artista era meno interessante, e lo invitò ad applicare le grandi qualità che gli riconosceva, « a soggetti degni di quadro ».

Così il Quadrupani chiamava il realismo una *oziosa riproduzione dal vero;* mentre lo avrebbe voluto riprodotto secondo le eterne *leggi dell'estetica*. Il punto polemico, al quale il critico interruppe il suo bell' articolo, era quello che, risolto logicamente, avrebbe dato ragione al Rayper

e ai realisti: poichè l'eternità delle leggi dell' estetica sta appunto, in quel continuo modificarsi delle forme dell'arte che vi corrispondono in relazione ai tempi, ai luoghi, al temperamento degli artisti. Di quelle leggi le dottrine del realismo sono anch' esse una forma; soltanto in esse la interpretazione del bello, che non ha niente di assoluto, si fa in ordine all' idealità dei nostri tempi, che non hanno posto per archetipi, i quali erano negativi alla libertà di commuoversi e trovare il bello all'infuori di ogni classificazione arbitraria stabilita.

Abbiamo veduto che per la seconda volta in Piemonte l'arte dei paesisti iniziava il risveglio della pittura indigena. Mentre il *calamismo*, timidamente naturalista, esauriva con opere artificiali la propria idealità estetica, gli eclettici della pittura storica e di genere, ricostituivano intorno alle loro opere il centro più importante dell' attività artistica piemontese; e ne emergevano le belle figure di Gastaldi e Gamba. Ed ecco che, col loro meritato trionfo, segue un nuovo risveglio del paesaggio per iniziativa dei precursori che abbiamo studiati, fra i quali Avondo, Fontanesi, Pittara e Rayper tengono il primo posto. Ne deriva, quasi simultaneamente, un nuovo módo d' intendere la grand' arte, che ha per risultato una certa violazione dei confini gerarchici fino allora stabiliti tra i diversi rami della pittura, nonchè un equilibrio maggiore e più efficace fra l'importanza data dai pittori di figura alla forma e quella concessa al colore.

Il movimento, nel medesimo senso, s'era già pronunciato all'estero, dove il quadro, in mano di maestri inimitabili, era diventato negativo alle viete classificazioni, poichè era storia, genere, figura e paesaggio nello stesso tempo.

Si può dire anzi, che la pittura storica, propriamente detta, andava ogni dì più perdendo terreno, per lasciare campo al *costume,* nel quale si potevano conciliare gli elementi pittorici e morali che costituivano la nuova idealità dell'arte del pennello. Nel costume infatti il Gérome, il Meissonnier ed altri avevano trovata la via di diventare eccel-

lenti storici, figuristi, generisti e paesisti. I costumi di tutte le epoche offrivano inoltre la più ampia ispirazione a quel pittoresco, a quell'entusiasmo estetico per il colore, che s'era alquanto raffreddato nella reazione eclettica, svoltasi contro il romanticismo, per il trionfo del disegno e della forma. Ormai Gamba, Gastaldi e la loro scuola, avevano divulgata con sufficiente intensità la persuasione che il disegno è uno dei principali fondamenti dell'arte del dipingere, e i giovani sentivano tutti il bisogno di riscaldare la loro tavolozza coi nuovi accenti pittorici, onde andavano ormai celebri le tele della scuola veneta e napoletana, e quelle dei grandi nomi della Francia e della Spagna.

L. DELLEANI

Lorenzo Delleani e Federico Pastoris, con diverso temperamento, furono tra i primi ad esperimentare con buon successo il nuovo indirizzo. Una parte delle opere loro rappresentano il felice mutamento del sentimento pittorico, il compenetrarsi dei vari rami della pittura nel quadro, ch'è paesaggio, figura, costume e storia nel medesimo tempo.

Lorenzo Delleani è uno fra i pochi pittori piemontesi del nostro secolo, che abbiano sortito dalla natura un vero temperamento di colorista.

Da ciò il suo pronto e perspicace aderire alla scuola che aveva per obbiettivo una festosa e individuale interpretazione del colore, con una tecnica vivace, larga, sfarzosa, come conviensi a chi intende riassumere nella pennellata il modellarsi delle tinte sotto la luce.

Nei suoi quadri della prima maniera si può dire che Delleani siasi fatto l'araldo dei nuovi trionfi della tavolozza; quelle opere gridano alto e sicuro che la pittura è anzitutto sopra ogni altra cosa: colore, luce, aria e sole; che ogni altro scopo in una tela deve mettersi in seconda linea, per lasciar passare e sostenere l'esaltazione estetica della poesia delle tinte. Lo spunto di decorativo che vi è nella pittura di Delleani, è originato appunto dall'energico modo cui sente per natura il pittoresco, da quel suo continuo anelare alla luce, che è per lui una festa degli occhi e della

fantasia. Delleani è il pittore che accede alla storia per trovarvi un ambiente pittoresco da esaltare col suo pennello; perciò s'arresta al costume, rilevando il colore morale del quadro con un nonnulla di sentimento critico, nel quale vi è qualchecosa dell' umorismo dell' autore del *Capitan Fracassa* e di *Gaspare Gozzi*. Nella sua prima maniera, fino al 1880, prese i suoi soggetti dalla storia, ma senza mai abbandonarsi alla suggestione morale d'un fatto, di un carattere, di un episodio. Egli lesse la storia con animo di pittore, e vi si interessò, al punto di avere la visione del quadro, soltanto quando un' azione e il costume risvegliano in lui la vena del colorista. L'eroismo in tutta la sua varia manifestazione, la superiorità morale non lo commuove; li abbandona a chi vuol fare della letteratura; la sua tavolozza non è chiamata ad illustrare la virtù. Per lui o buono o malvagio, bello, brutto o ridicolo, un essere è sempre interessante purchè si presti a fare della pittura solida, sana, festosa, com'è ne'suoi intendimenti tecnici ed estetici.

Le migliori opere della sua prima maniera, sono uscite da quel modo d'intendere e tradurre in quadro la storia. Quello era senza dubbio il mezzo più spedito per promuovere nella scuola e nel pubblico il gusto pel colore, alquanto sbandito, dacchè gli eclettici avevano esagerata l'importanza del gusto pel disegno nella pittura.

Giova però dire che Delleani non anelava al colore per impulso dottrinario, con lo scopo determinato di reagire contro il predominio della forma plastica su quella pittorica; egli non fece che seguire la sua esuberante natura, la quale fortunatamente era in armonia col movimento colorista allora iniziato.

Noi vediamo Delleani, dopo parecchi anni e non pochi trionfi, mutarsi da pittore di storia in paesista e dare una nuova prova della robustezza artistica di cui lo dotò la natura, che ne fece uno dei più valenti, operosi e celebri artisti del nostro Piemonte.

Nacque il giorno 7 gennaio 1840 a Pollone nel Biellese. Studiò all' Accademia Albertina, tre anni sotto l'Arienti, due anni sotto il Gastaldi. Anch' egli provò che le riforme portate dal Di Breme al nostro principale istituto artistico davano ottimi risultati, specialmente nell' impedire che i giovani allievi perdessero, nello istruirsi nei rudimenti dell'arte, l'indipendenza della individualità, come accadeva nelle accademie dei vecchi tempi. Delleani uscì dall'Albertina erudito nei principii del disegno e della pittura, senza avere perciò indebolita la fibra o mutata la fisonomia del suo carattere artistico.

Suo padre gli fece allora il più bel regalo che potesse tornare di gradito compenso ad un giovane pittore: lo condusse a Venezia, nell'incantevole città della luce dipinta, nella patria dei coloristi.

Lorenzo, nato sensibilissimo al colore, predisposto alla geniale poesia pittoresca di quel profilo d' oriente raffinato dalle velature dei vesperi della laguna, sentì che quello era il mondo della sua fantasia, l' atmosfera vitale della sua tavolozza. Egli vide una Venezia passata attraverso alla storia; la Venezia della repubblica opulente; quando i tesori dell' Oriente, accumulati in sette secoli di conquiste e commerci, si fondevano dalle mani patrizie in una splendida vita di piaceri, di lusso, di godimenti; la Venezia del Tiziano, dell'Aretino, del Sansovino. Allora Delleani pensò che il costume era il vero campo della pittura; la luce il grande obbiettivo.

Là, nell' ambiente in cui trovò tutto se stesso, l'entusiasmo per l'ideale che si era dato, non aveva che a guardarsi intorno per imbattersi nelle opere dei maestri del dipingere largo, festoso, succoso, e non tardò ad avvantaggiarsene, studiandoli e prendendoli per guida sicura alle conquiste della sua tavolozza.

Da quella ispirazione fecondissima uscì agguerrito nell'arte con cui dipinse: *Commenti maligni — Falchi e pappagalli — Caterina Grimani — Raggi ed ombre — Sul molo*

di Venezia — La passeggiata di Lungarno a Firenze; tutti infine i bellissimi quadri di storia e di costume della sua prima maniera.

Nel 1874 portò a Parigi una delle opere migliori del primo periodo della sua attività artistica: *Sebastiano Veniero vincitore della battaglia di Lepanto.* Era sicuro di avere trasfuso nella tela, col migliore accento pittoresco, la fisonomia del suo ideale; di aver fatto del colore, della luce, del movimento, e si sentiva degno di affrontare il giudizio dei grandi maestri della Francia.

Lettere di presentazione, dategli dal ceramista Devers, lo misero in grado di effettuare il suo disegno, e fu splendidamente accolto. Il ceramista di Castellamonte, durante la sua lunga e gloriosa dimora a Parigi, aveva avuti per scolari i più celebri pittori del tempo, Gérome, Delacroix, Delaroche, Ary Scheffer, e lo stesso Victor Hugo. Quando Delleani si presentò da Hugo con la commendatizia di Devers, il poeta gli sorrise esclamando: *Papà Devers, è un mio carissimo amico.*

Gérome, di carattere superbo ed altiero, punto disposto a festeggiare l'arte straniera, si recò insieme a Goupil a vedere il quadro di Delleani, in casa del Devers, dove il nostro pittore abitava. Così, il *Sebastiano Veniero* entrò al *Salon,* col beneplacito dei grandi maestri che lo avevano giudicato un' opera di merito indiscutibile. I giornali annunciarono il quadro fra le cose più affermative di quella mostra.

Così, di trionfo in trionfo, sempre distinto fra i migliori campioni dell'arte piemontese, Delleani diede il primo geniale sfogo al suo temperamento di colorista, sempre più forte ed abile nell' accostarsi alla grande luce, nell' esprimerne gli effetti pittoreschi in tele magistralmente dipinte.

Così finchè arrivò all' Esposizione nazionale di Torino del 1880, nella quale egli presentava il grande riassunto artistico della maniera che stava per abbandonare coi quadri

Caterina Grimani (1) — *Caccia al falco nella campagna romana* — *Falchi e pappagalli* — *In giardino.*

L'Esposizione del 1880 fu per Delleani la determinante della sua trasformazione in paesista, in pittore del vero, in colorista della vita studiata direttamente: là trasse il grande convincimento, che tutta la retorica pittoresca del costume, non vale quattro pennellate che fissino sulla tela uno scampolo di paesaggio al sole, all' ombra, nelle condizioni di commuovere l'animo del pittore e del poeta. Nè quella sua conversione alle ispirazioni del vero, avvenne per vanità di seguire la moda, o per capriccio di dipintore, a cui piaccia dimostrarsi destro in ogni genere dell'arte. Fu un nobilissimo impulso puramente artistico, la visione di un orizzonte pieno di promesse, ciò che indusse il Delleani a consentire all'arte del moderno paesaggio, a dare di frego alla tavolozza che gli aveva creato una bella posizione, ma lo teneva prigioniero in un genere che implica la convenzione retorica della forma e del colore.

Egli, che nelle sale del palazzo di Piazza d'Armi aveva cinque tele, il frutto di quasi vent'anni di elaborazione ideale e tecnica, quando si trovò dinanzi alle cinque altre tele che esponeva Giuseppe De Nittis, e che, per una fortunata combinazione, erano collocate in prossimità delle sue, sentì il turbamento che lo aveva colto a Venezia, quando la prima volta vi si era recato, ancora vergine di vere grandi emozioni pittoresche. Si ripiegò nella sua grande conoscenza d'artista e fece a se stesso una di quelle confessioni, che a quarant' anni pochi artisti hanno il coraggio di pronunciare. Ma a Delleani il coraggio veniva da tutto quanto sentiva nascersi nella fantasia, dal persuadersi che l'opera di De Nittis era veramente ciò che la società domanda ad un pittore moderno; veniva da quella sua prepotente natura d'artista, pronta a felicemente asse-

(1) Acquistato dal Ministro di Grazia e Giustizia.

condare ogni suo ardimento. Soltanto un pittore di razza, esperto ed abile in tutti i segreti della tavolozza, era in grado, come lo fu Lorenzo Delleani, di mutare di punto in bianco d'ideale e darsi al paese, per riuscire anche in quel genere fra i migliori e i più resistenti del suo tempo, per diventare un maestro.

Un anno dopo, nell'81, all'Esposizione di Milano, Delleani esponeva un paesaggio, pensato ed eseguito nella sua nuova maniera, dal titolo *Quies*. Fu un trionfo, che gli diede un posto eminente fra i migliori paesisti della nuova scuola. Il quadro ebbe l'onore di diverse riproduzioni, e fruttò all'autore celebrità e quattrini a palate.

Nell'82 il paesaggio *Romitaggio*, acquistato dal Re, provò che Delleani si era messo nella via della modernità per non retrocedere. E poichè è dei forti l'avere la curiosità di tutto quanto può sviluppare le loro qualità naturali, nel 1883 Delleani sentì il bisogno di recarsi nel paese che diede i primi grandi paesisti all'arte, nella patria di Ruisdael, di Berghem, di Potter, in quella Olanda pittoresca ch'è tutta una scuola per chi la studia e la comprende. *In montibus sanctis — Il mulino — Note morenti — Ombre secolari — Leyda — Helder*, è l'opera frammentaria della grande visione che il nostro paesista ebbe attraverso l'arte olandese.

D'allora in poi egli è il Delleani che conosciamo tutti, il poeta colorista del vero, dei nostri campi, delle colline, dei monti, delle valli; il pittore che fa passeggiare il sole sulle tele umide e fresche di verdura, d'acque correnti, di stagni, laghi e sorgenti; il Delleani che ha dimenticato le gentildonne e le dogaresse, i cavalieri e i senatori veneti di maniera, per darci nella loro ruvida e sincera fisonomia i contadini, i cavallanti, i pastori, come li vede e li incontra nelle sue escursioni sul vero. Dell'autore di *Sebastiano Veniero* non rimane più in lui che il grande fondamento di tutte le sue vittorie artistiche, quel forte, impetuoso, ampio, sicuro temperamento di colorista, onde anche oggi qualche

volta, nella stessa intimità del paesaggio, si lascia trasportare a mettere qualche nota decorativa (1).

F. PASTORIS. Federico Pastoris ci racconta il proprio ideale artistico col pennello e colla penna. Il doppio documento ch'egli ci lascia della sua vita di pittore, ci facilita il compito di descrivere la sua individualità in relazione col movimento a

FEDERICO PASTORIS.

cui prese attivissima parte. Egli fu uno dei migliori fra i rappresentanti dell'aristocrazia subalpina che, come scrisse

(1) I quadri del Delleani esposti alla Promotrice, sono: 1860, *Episodio dell'assedio d'Ancona.* — 1863, *Ezzelino da Romano.* — 1864, *Torquato Tasso.* — 1865, *Cristoforo Colombo.* — 1866, *Beatrice di Tenda — Cromvello.* — 1867, *Arresto di Corradino di Svevia.* — 1868, *I supremi momenti.* — 1869, *Corradino di Svevia.* — 1870, *Oliviero Cromwell esce dal palazzo.* — 1871, *Musei.* — 1872, *A metà strada.* — 1873, *Sul molo a Venezia* (secolo XVI). — 1878, *Per il convento — Caccia al falco.* — 1881, *La Senna a Parigi — Pomeriggio.* — 1882, *Romitaggio.* — 1883, *Altipiano — Raggi ed ombre.* — 1884, i quadri accennati nel testo — *Ritratto.* — 1885, *La terra — Elevazione.* — 1886, *Rotterdam — Di ritorno.* — 1887, *Dicembre.* — 1888, *Canaletto in seduta.* — 1889, *Alma parens.* — 1890, *Salve Regina.* — 1891, *Alaggio sul Tanaro.*

L. Chirtani, dettando un bello studio sull' opera del nostro pittore, ebbero « la bella ambizione d'inquartare la tavo-
« lozza e il pennello ai mostri e alle foglie dello stemma
« gentilizio. »

F. Pastoris — *Studio e ritratto del barone Plana* (296).

Anche il Pastoris s'accorse ch' era venuto il tempo di elevarsi alla poesia del colore; ma in lui potè meno la natura che il grande amore e la coscienza che portò nella pittura. Sentì poco il colore; lo rese in alcune poetiche armonie, benchè non sia riuscito ad essere un grande colorista.

Della nuova arte, in cui crebbe ed educò l'ingegno e la mano, accettò la sincerità di fronte al vero, di cui amava rendere l'ambiente e il carattere. Nello stesso tempo s'adoprò a bandire dalla pittura le gerarchie arbitrarie; e fece

anch'egli dei quadri che domandavano una pratica e uno studio speciali a interpretare la storia, il costume, il paesaggio e il genere.

Nel 1861, la prima volta ch' egli compariva con buon successo alla Promotrice, dettava un articolo per l'Album di quella Società, nel quale scritto tentava ristabilire il vero significato delle dottrine del *realismo*, fraintese e male impiegate da molti.

FEDERICO PASTORIS — *Procellarie* (289).

Nel quadro *Gloria avvenire*, c'è ancora molto dell'allievo di Enrico Gamba, un po' di sentimentalità retorica, e una spiccata tendenza al vero. Nell' articolo egli scrisse: « A « costoro io vorrei rispondere, che essi hanno male inter- « pretata la parola realismo, che il difetto dei pochi non « è la regola dei molti, che la moderna scuola non tende « all'allontanamento d'ogni poetico concetto della pittura,

Federico Pastoris — *Battesimo in gala* (299).

« bensì a rappresentare ogni cosa che più gradevolmente
« ci colpisca l'occhio ed il cuore, con quella maggiore fe-
« deltà che sia possibile . . . e le arti belle, come lo dimo-
« strano gli esempi di tutti i tempi, debbono di necessità
« partecipare dell'epoca in cui sono trattate ».

Questo era un giudizioso consentire alle nuove dottrine, di cui il Pastoris fu un fervente seguace, nonostante la timidezza della sua tavolozza.

Quando dipingeva e scriveva a quel modo, non era ancora stato a Parigi ed a Roma, ambienti che dovevano sviluppare in lui il pieno senso della modernità dell'arte.

Il costume, il genere e il paesaggio egli non amalgamava sempre in un quadro; li coltivò anche separatamente riuscendo a bene con lo scrupolo del disegno, alquanto monotono, e nelle finezze di colore, ch' egli sentiva e riusciva a notare meglio degli altri effetti pittorici. A Parigi, dove si recò col Pittara e il Scifoni, dimorò circa un anno e vi fece degli studi seriissimi, copiando diversi quadri del Troyon e di Corot.

Al suo ritorno dal centro dell' arte moderna, nel 1865, andò a Roma insieme al D'Andrade, ch'ebbe su lui grande influenza, con l'Avondo e il Scifoni. In quella città la sua squisita sensibilità artistica subì una delle più forti impressioni che lo abbiano mosso a farlo aderire alla scuola colorista; e ciò quando si entusiasmò della pittura spagnuola, che aveva allora per rappresentante a Roma il giovane Fortuny, di cui Pastoris frequentò con assiduità di discepolo lo studio. Chi guardi il *Battesimo in gala*, sa come e quanto durò in lui quella suggestione estetica.

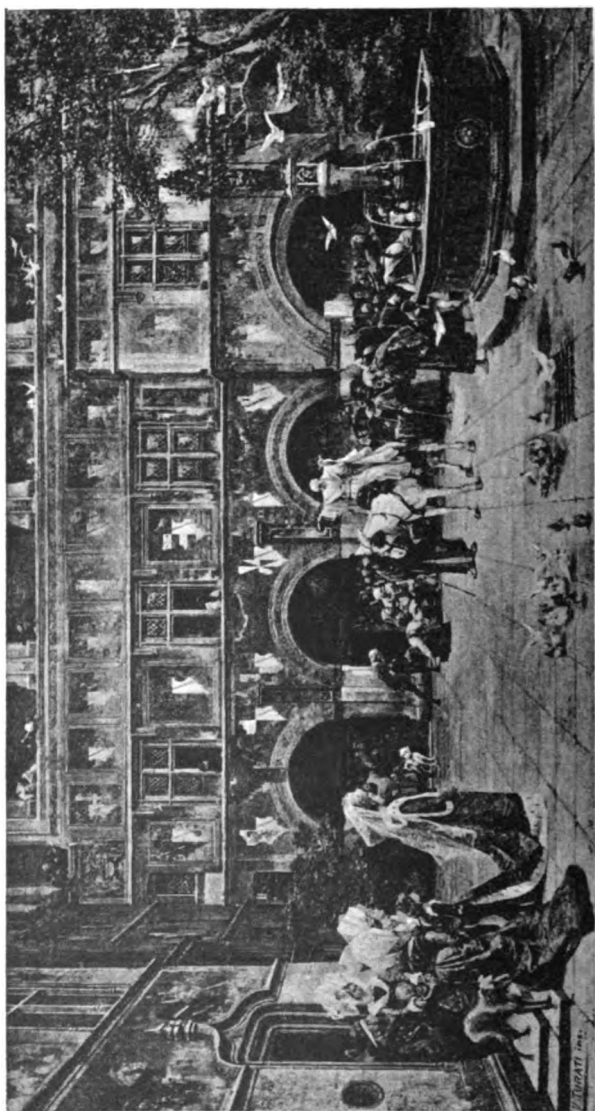
Non si può dire però che il Pastoris sia stato mai un imitatore per progetto. Soltanto qua e là nella tecnica e nel sentimento fiorivano spontanee, di quando in quando, le reminiscenze che incoscientemente s' erano organizzate col suo temperamento.

Da ciò una certa mancanza di continuità tecnica e morale nella sua opera, che tocca a molte maniere in pratica

nell'ambiente in cui visse e studiò. Negli ultimi tempi della sua troppò breve carriera artistica, egli andava ogni dì più facendosi individuale, principiando a godere il risultato positivo della fede ch'egli aveva avuto nel vero e nei suoi preziosi insegnamenti.

Nella schiera dei pittori di Rivara egli tenne un bellissimo posto. L'*Incamminiamoci*, ch'è uno dei suoi quadri migliori e più personali, fu ispirato da una scena degli amenissimi dintorni del castello. Quell' opera ispirò al poeta Giovanni Camerana, che aveva veduto il Pastoris a lavorarvi intorno sul vero, alcune pagine di prosa, fine, colorite, piene di ritmo e di passione, tali che rendono all'animo tutte le armonie ideali e pittoriche che il pittore fissò nella sua tela. La Madonnina che dipinse Pastoris e quella che descrisse Camerana è una delicata visione « olezzante di giglio »; essa è viva nel « sorriso che le sfiora le labbra » sentendosi avidamente guardata « *da quattro insolenti pupille virili* ».

Si sa che, mentre gli artisti ritornavano alla ispirazione del vero, al costume e al colore, diffondendo il sentimento della grande arte nei rami della pittura giudicati inferiori, quel medesimo bisogno di sincerità e di verità dava un energico impulso allo studio e all'amore dell'arte antica. I veristi, invece di leggere la storia nei libri, preferivano studiarla sui monumenti; amavano risalire ai sentimenti, alle idee, alla fisionomia delle epoche più importanti per mezzo delle opere d' arte rimaste a documentarne la vita. Pastoris, per natura prepotentemente inclinato allo studio dei tipi e del carattere degli uomini e delle cose, non poteva rimanere indifferente al risveglio degli studi dell'arte antica, diffusi fra noi per cura e iniziativa di Avondo e D'Andrade.

Così, mentre concorse come direttore dei lavori di decorazione e pittura nella costruzione del Castello Medioevale del Valentino, s' avvantaggiò di quella nuova ispirazione per eseguire alcuni pregevoli quadri, che illustrano la vita

FEDERICO PASTORIS — *Ritorno da Terra Santa* (294).

Federico Pastoris — *Ritorno da Terra Santa* (dettaglio).

dei castelli, i pittoreschi costumi del clero, dei nobili e della milizia.

I signori di Challant, il *Ritorno di Terra Santa,* sono le visioni che egli ebbe, animate dalla vita dei loro tempi, nel Castello d' Issogne, a cui l'Avondo restituì il primitivo splendore con amore d'artista e intelligenza d'erudito.

« Liberale e artista nell' anima, fu iniziatore, fautore e
« direttore infaticabile dell'impianto di istituzioni popolari
« per l'insegnamento del disegno professionale di Torino;
« fu nominato sopraintendente di tutte le scuole di disegno
« professionale in questa città, da lui radicalmente riformate,
« e se ne vedono gli splendidi risultati dai saggi esposti
« da queste scuole nel Padiglione della Città di Torino;
« elegante costruzione eretta sopra disegno da lui stesso
« eseguito. Per tale insegnamento pubblicò inoltre, presso
« l' editore Casanova, un' opera che venne assunta per
« testo, e per essa continuerà anche dopo morto la sua
« benefica influenza nel lavoro professionale della sua cara
« città ».

Con queste parole l'egregio critico L. Chirtani rendeva omaggio, nella *Illustrazione Italiana*, alle benemerenze che il Pastoris acquisiva verso Torino, mediante l'operosità e l'ingegno da lui impiegati, con sommo disinteresse, al miglioramento e perfezionamento conseguito dei primi erudimenti dell'arte nelle scuole elementari e professionali della città.

L'elevato ingegno artistico, l'opera del suo pennello, la nobile gagliardia del sentimento, la coltura della mente, fecero del Pastoris una delle più ornate e spiccate individualità dei suoi giorni. Egli era popolare, e tutte le volte che il suo nome veniva pronunciato, rievocava o affermava un'opera bella e buona, un avvenimento lieto per l'arte e per Torino.

Egli era nato nel 1837, in Asti, dalla nobile e ricca famiglia dei conti Pastoris di Casalrosso. Per alcune grandi tradizioni di famiglia, che aveva dato alla scienza Lagrange

e Plana, il padre suo avrebbe voluto farne un professore di matematiche. Il conte Federico però, non appena potè disporre di sè, si diede tutto all'arte, nella quale riuscì ad affermarsi nel modo da noi narrato.

Sventuratamente egli ebbe la gloriosa carriera spezzata, quando, giunto allo sviluppo completo delle qualità del suo ingegno di pittore, poteva ripromettere alla sua tavolozza la gloria di nuovi grandi successi. A soli 47 anni, il giorno 24 ottobre 1884, mentre stava per chiudersi l'Esposizione, al cui felice risultato egli aveva tanto contribuito, moriva di nefrite, crudelmente strappato all'arte, alla famiglia, agli amici, a Torino, che avevano ancora tanto bisogno di lui, del suo bel cuore, della sua nobile e intelligente e generosa operosità (1).

A. SCIFONI.

Anatolio Scifoni, più volte nominato come compagno di studio di Delleani, Pastoris e d'altri artisti di quell'epoca, non è piemontese; ma a Torino venne giovinetto da Roma, dov'era nato. Studiò alla nostra Accademia, quindi a Roma e a Parigi, dove si recò a perfezionarsi. A Parigi s'impressionò delle opere di Gérome e di Alma Tadema, e tentò accostarsi alla maniera di quei maestri. Fece una pittura stentatella, ma di buon disegno. Trattò la figura, il costume, il paesaggio e il ritratto, senza però elevarsi al grado di maestro. Fu operoso, intelligente e colto. Nel 1870, liberata Roma, andò a dimorarvi, e continuò ad esercitare l'arte con qualche buon successo. Morì nell'anno 1884 di acuta malattia.

Fra i non piemontesi di quel periodo, che avendo molto lavorato a Torino, e spesso esposto alla Promotrice, com-

---

(1) Espose alla Promotrice: 1859, *Messaggio del secolo XV.* — 1860, *Attavante miniatore fiorentino.* — 1861, *Glorie avvenire.* — 1862, *Luogo di sosta — Zingara.* — 1863, *Dopo una rappresentazione.* — 1864, *In orazione.* — 1867, *Per la festa dell'indomani.* — 1868, *Spiaggia presso Bordighera.* — 1870, *Incamminiamoci.* — 1871, *Strada facendo.* — 1872, *Pax tecum.* — 1879, *Battesimo in gala.* — 1880, *Ritorno di Terra Santa.* — 1881, *Procellarie — Ricordo ligure.* — 1882, *In Liguria — Verso le sei — La spiaggia di Laigueglia.*

L. GASSER. paiono nella Mostra retrospettiva, vi è Leonardo Gasser, di Firenze. Egli aveva fatto i suoi studi nella città natale sotto il Gordigiani. Non intese l'arte con ampiezza ideale; si accontentava di riuscire piacente; perciò il suo pennello, cercando con troppa insistenza l'eleganza, perdette le belle vigorie e classificò il Gasser fra i manieristi.

Le due cose migliori da lui esposte alla Promotrice sono: *L'Indovina*, nel 1868, e *La Zingarella*, nel 1872. La prima fu lodata per felice contrasto delle parti e armonia dell'insieme, e per una facilità d'esecuzione piacevolissima. Quell'opera, che per il soggetto, l'eleganza civettuola del disegno, della composizione e del colorito, piacque moltissimo al pubblico, fu acquistata da un socio della Promotrice e riprodotta in fotografia dal sig. Montabone nell'Album della Società.

Il Gasser era tenuto in conto di abilissimo ritrattista, specialmente nel ritratto muliebre, a cui più si adattava la eleganza del suo pennello, avvezzo a lusingare la forma e il colore di quanto riproduceva.

E. CADOLINI. Cadolini Enrico, di Brescia, per alcun tempo dimorò a Torino, venutovi col padre, impiegato governativo. Era tra i pittori storici più stimati di questo periodo, per la vigoria del disegno e il giustissimo sentimento del colore, che egli ha portato nell'esecuzione delle sue tele.

Aveva studiato alla nostra Accademia sotto il professore Arienti. Quando finì gli studi andò a stabilirsi a Milano, dove tenne un bellissimo posto. Uno dei suoi migliori dipinti è la morte di Tommaseo, quadro acquistatogli dalla Promotrice, e per molto tempo ammirato nelle vetrine del negoziante d'arte Bacciarini, a cui il fortunato vincitore lo aveva dato a vendere.

A. VACCA. Insieme ai nominati entrava nell'arte anche Alessandro Vacca, di Torino, pittore stimato ed amato, professore di disegno nelle scuole serali e nell' Istituto Industriale femminile del nostro Comune. Nato nel 1836, rimase orfano del padre quand' era ancor giovanetto, e fu costretto a inter-

LEONARDO GASSER — *Figura di donna* (345).

rompere gli studi per darsi ad una professione. Si diede all'incisione nel legno, e continuò a studiare il disegno, mettendosi presto in grado di concorrere al posto di insegnante nella Scuola Tecnica di S. Carlo, già da lui frequentata come scolaro. Il posto, che guadagnò, gli diede modo di frequentare l'Accademia Albertina, nella scuola del professore Ferri. La vocazione, l'attività sorprendente, l'ingegno prontissimo, lo aiutarono nella difficile impresa d'impiegare il suo tempo nello studio dell'arte e nel lavoro produttivo. Finito il corso accademico, abbandonò l'incisione e si diede alla pittura.

Il *genere* fu il campo preferito del suo pennello. L'espressione e il sentimento dei suoi quadri ben disegnati, dicono la fisionomia del suo temperamento d'artista. Vacca Alessandro pensò le proprie tele un po' letterariamente; ma ha il merito di non ingolfarsi nelle enigmatiche composizioni, proprie a chi vuole esprimere col pennello dei precetti morali e filosofici. Poche figure, una composizione semplice gli bastano a dire il suo sentimento. Disegna bene, finisce con diligenza, fa della pittura equilibrata, in cui si rispecchia la probità dell'uomo, dell'artista e del professore. *Una missione della donna — Consolare gli afflitti — I sonetti del Petrarca — Un pensiero lontano,* stanno nelle sue opere tra le cose meglio riuscitegli.

Prese parte importantissima alla decorazione murale del Castello del Valentino, sotto la direzione del conte Pastoris, insieme al pittore Rollini. Una grandissima parte del materiale che servì alla decorazione del castello, fu da lui faticosamente raccolta. Le splendide pitture murali della grande sala baronale sono opera del Vacca, che dipinse anche la sala da pranzo e l'antisala. Quelle pitture dimostrano che, se la grande coscienza e la modestia trattennero il Vacca nella pittura di genere, quando avesse potuto impiegare il vigoroso ingegno in opere di maggiore importanza, sarebbe riuscito ad affermarsi valentissimo, come si affermò nelle belle decorazioni del Castello Medioevale.

Quanto il movimento dell'arte della pittura andasse avvantaggiandosi di anno in anno per opera de' giovani artisti che uscivano dall'Accademia e tentavano nuove vie, accordando la pratica e l'ingegno all'ideale moderno, è palese dalle successive affermazioni artistiche dei primi allievi di Arienti, di Ferri, di Gastaldi, di Gamba. Fra coloro che fecero grandissimo onore alla scuola, emerge, per vastità d'ingegno e importanza di produzione, Alberto Maso Gilli di Chieri.

A. M. GILLI.

Cusa, Marghinotti, Arienti, Gamba e, infine, Gastaldi lo ebbero a scolaro, poichè entrò all' Accademia nel 1854 e fu presente alla riforma del Di Breme. Di soli venticinque anni il Gilli aveva già dato tali prove del suo valore artistico, che il Gastaldi, nel 1865, lo sceglieva per suo assistente nella scuola di pittura.

Il Gilli è un temperamento artistico variamente costituito; l'arte sua è il risultato di un' esuberante natura disciplinata dallo studio profondo e da una vasta e scelta coltura. Gilli è l'artista filosofo, che frena gli impeti della fantasia meditando le proprie impressioni. Le sue opere principali sono il prodotto dell'ispirazione e della sapienza, giustamente equilibrate.

Giovanni Camerana, in una sua rivista dell'Esposizione della Promotrice del 1869, pubblicata dal periodico *L'Arte in Italia*, profilò la fisionomia artistica di Gilli, con le seguenti frasi incisive ed espressive: « Alberto Gilli, giovane « nome, provetto ingegno e bizzarro. Un'alleanza, un con- « nubio fra il foco italiano e la meditazione germanica. « Tutto lo slancio della fantasia, tutta la flemma del cal- « colo. Centauro egli stesso; arte metà immaginazione, « metà esattezza ».

Si direbbe che il Gilli si fosse prefisso di portare alle sue ultime conseguenze l'ideale del suo maestro Gamba, dal quale certo fu iniziato al culto entusiastico ch'egli professava ed esprimeva nell' opera; il culto verso l'antica scuola tedesca. Ma quel suo ideale era però contemperato ad una precisa intelligenza della modernità.

« Toccare alla squisita ingenuità dei primitivi tedeschi « (Alberto Durer ed Holbein), ed aggiungervi il suggello « della realtà moderna; mantenersi nella più scrupolosa « esattezza dei costumi, senza cadere nello sfoggio archeo- « logico; quanto alla maniera del dipingere con tocco largo « e spigliato, ma che tuttavia non abbia di frettoloso; « quanto al colorito, una fresca vivacità ed insieme una « sobrietà castigata ». Con coteste aspirazioni estetiche e tecniche, felicemente enunciate dall'articolo del Camerana, il Gilli condusse parecchie delle sue tele. Parmi soltanto che, pari al senso del valore della tinta, egli non abbia sempre avuto quello dell'armonia, onde non potè riuscire a quella intonazione generale che deve improntare il quadro, qualunque siano i colori impiegati dall'autore.

Il ramo dell'arte in cui Alberto Gilli è un maestro quasi indiscutibile è l'incisione, che studiò sotto il celebre professore Agostino Lauro, avvantaggiandosi nello stesso tempo dei consigli dell'incisore Morelli.

Dall'arte del bulino trasse la parte migliore della storia del suo nome, forse il maggior lucro, certo la grande posizione che egli oggi occupa a Roma quale direttore artistico dello *Stabilimento Reale di Calcografia*, istituito in quella città dal Governo.

Eccellente acquafortista, fu tra i migliori illustratori del periodico *L'Arte in Italia* e degli Albums pubblicati dalla Società Promotrice. Uno dei suoi primi saggi d'acquaforte comparve appunto nell'Album del 1863, dove il Gilli riprodusse in splendido modo il quadro *Werther*, dipinto dal professore Faconti. Da quell'esordire applauditissimo in poi, Gilli progredì fino a diventare uno dei migliori acquafortisti moderni. — Egli infatti è citato dal Delabord, lo storico dell'arte dell'incisione, fra coloro che recavano a perfezione quell'arte piena di risorse ed eminentemente estetica. Il Delabord lo mette all'altezza dell'austriaco Unger, del russo Massaloff e dell'inglese Seymour, cioè nell'olimpo degli artefici del bulino dei nostri tempi.

Un esempio della individualità spiccata che il Gilli ha dimostrato nel riprodurre al semplice chiaroscuro le più delicate ed energiche espressioni della tavolozza, lo abbiamo nello strano ed eccezionale modo col quale fu accettato per collaboratore artistico nel celebre giornale *L'Art* di Parigi.

Egli si era recato nella capitale della Francia, dopo aver date le sue dimissioni da professore aggiunto alla scuola di pittura del Gastaldi, presso al quale aveva per otto anni disimpegnato con sommo amore il suo incarico.

Riguardoso per natura e per la coscienza artistica che egli metteva nel suo lavoro, non ardì presentarsi personalmente al direttore dell'autorevole periodico. Permise però al pittore Juglaris, amico suo, di recarvisi con una raccolta delle sue migliori incisioni. In quella generosa missione il Juglaris diede prova della prontezza di spirito che gli era propria, poichè nemmeno lui conosceva il direttore dell'*Art*.

Si fece annunciare; entrò nel santuario, presentò al direttore le acqueforti di Gilli, e chiese del lavoro per chi sapeva trattare l'arte con tanta maestria. Il direttore si sentì alla presenza di un maestro, e non solo accettò la proposta di Juglaris, ma volle inoltre che lo stesso Gilli scegliesse il tema della sua prima acquaforte. — A quella cortesia Gilli rispose da vero cavaliere del bulino e scelse la riproduzione di un capolavoro, del quadro *Una decapitazione a Tangeri* del pittore Régnault.

In breve il nome di Gilli corse per Parigi fra quelli delle celebrità del giorno; i grandi editori di pubblicazioni artistiche si contendevano l'opera sua; le bacheche di Goupil erano invase dalle di lui acqueforti. — Le commissioni che egli riceveva occuparono quasi dieci anni della bella operosità del suo bulino.

Però a Parigi non dimorava costantemente: dal 1874 circa al 1883 vi si fermava soltanto qualche tempo, quanto gliene occorreva per consegnare il lavoro eseguito e ri-

cevere nuove commissioni; quindi andava a ristabilirsi nella sua Chieri, a vivere nella serena e gloriosa pace del suo lavoro.

Nel 1881 l'Accademia Albertina lo riebbe come suo professore di disegno, al posto del compianto Enrico Gamba. Nell'insegnamento fece assai più di quanto occorreva a disimpegnare l'obbligo assunto. — Spesso egli sacrificava alcune ore della propria libertà per mettere gli allievi in possesso delle cognizioni che loro mancavano per distinguersi in iscuola.

I meno dotati dalla natura e più diligenti nello studio avevano le sue cure. Egli metteva il suo amor proprio di maestro, nel far riuscire a dipingere gli allievi meno inclinati alla scienza e al sentimento del colore.

Gilli ebbe anche l'onore di vincere il concorso al posto di professore all'Accademia di Tokio nel Giappone; ma vi rinunciò, nonostante il vistosissimo emolumento.

Una delle principali determinanti di quella rinuncia furono gl'impegni ch'egli aveva già presi per l'editore Goupil di Parigi; al quale, recandosi in Asia, non avrebbe potuto eseguire le commissioni. Altro bellissimo tratto della suprema onestà del suo carattere.

Infaticabile lavoratore, lungi dal cercare svago e riposo nei volgari piaceri della vita, cercava sollievo allo spirito mutando il bulino nel pennello, studiando e scrivendo. L'igiene del suo cervello era costituita da un continuo alternarsi di occupazioni. Con quel regime mentale egli riuscì a diventare un profondo conoscitore dell'arte industriale del medio evo. — Il pittore Avondo lo volle collaboratore nel completare e restaurare il mobilio del Castello d'Issogne; dal conte di Villanova accettò l'incarico di disegnare e provvedere il mobilio di stile, che arreda il Castello Medioevale del Valentino.

Con quel regime condusse a perfetto fine una importantissima opera di prospettiva, dal titolo: *La prospettiva dei piani inclinati e dei corpi liberi nello spazio;* per esso

potè dedicarsi alla meccanica e inventare uno speciale compasso, studiare anatomia comparata e lavorare in ceramica, come uno dei migliori specialisti (1).

Come il più degno, alla morte del conte Pastoris, il Municipio lo nominò sopraintendente delle scuole di disegno di Torino, e quasi nello stesso tempo, gli diede l'incarico di presiedere alla conservazione del Castello Medioevale. — In tutti quegli importanti uffici si disimpegnò senza punto trascurare l'arte da lui prediletta, e si mostrò degno dell'universale stima, dando continue prove di specchiato carattere e di suprema intelligenza in tutti i rami dell'arte del disegno.

Quando partì per Roma, si applause al Governo che dava al Gilli una nuova meritata distinzione; ma si provò una stretta al cuore pensando che Torino perdeva uno dei cittadini che più la onoravano, col carattere, l'operosità e l'ingegno (2).

L'arte dell'intaglio all'acquaforte, che il Gilli coltiva con tanto buon successo, ha nel Piemonte tradizioni gloriose. Qui non giova farne la storia, di cui il professore Giovanni Vico, scrittore d'arte coltissimo, ne stampò un riassunto pregevole, nell'Album regalato dalla Promotrice ai soci che contribuirono all'erezione dell'edificio sociale.

---

(1) Fece anche della buona scoltura, improntata di gagliardia michelangiolesca; stile ch'egli sentiva vivamente, di cui talvolta si compiacque improntare i suoi disegni. Per Gilli, Michelangiolo era il maestro dei maestri.

(2) Espose alla Promotrice: 1860, *La vendetta del conte di Monforte*. — 1863, *Michelangiolo nella Cappella Sistina*. — 1865, *S. Giorgio* — *Margherita al confessionale*. — 1866, *Lettura profana* (disegno a penna). — 1867, *L'oriente e l'occidente* (a matita). — 1869, *Una visita schernita*. — 1871, *L'avanguardia di Brenno*. — 1872, *Arnaldo da Brescia*. — 1875, *Il nonno*. — 1876, *La Provvidenza* — otto acqueforti. — 1877, *Salvatore Rosa* (rame). — 1880, nove acqueforti. — 1882, *Impresa militare del secolo XVIII*.

Benchè quasi tutte le acqueforti del Gilli si possano dire riuscitissime dal lato artistico, alcune sono giudicate veri capolavori, e fra queste sono notevoli: *Parini che legge le sue poesie*, del quadro del Barbaglia; *Salvatore Rosa*, della tela del Bouvier, e l'*Hodie mihi cras tibi*, dal capolavoro del Gilardi.

Basti ricordare che fra gli acquafortisti di gran fama, piemontesi ed esteri, che lavorarono fra noi dal 1600 in poi, si annoverano: Giovenale Boetto di Fossano, il francese Delfino e il fiammingo Miele, l'architetto Filippo Juvara, Carlo Wanloo di Nizza, Onorato Fragonard, pure nizzardo, Giacomo Palmieri di Bologna, il celebre Carlo Porporati, Lorenzo Pécheux, Damiano Pernati, Giovanni Migliorini, dei quali abbiamo saggi preziosissimi nelle raccolte di stampe della R. Biblioteca e quella della R. Università. Nel nostro secolo l'arte dell'acquafortista entrò felicemente nelle abitudini della maggior parte dei pittori.

Da Giovanni Battista Degubernatis, intimo amico del Benevello, al nostro Celestino Turletti, una schiera di eccellenti acquafortisti e di dilettanti di vaglia daranno ampio oggetto di studio ai futuri storici dell'arte piemontese.

Li abbiamo veduti quasi tutti all'opera studiandone la vita e l'operosità della tavolozza, e abbiamo narrato come la passione di questo ramo dell'arte movesse l'animo del marchese Di Breme a istituire nell'Accademia Albertina una libera scuola dell'acquaforte, dove gli artisti potevano esercitarsi, assistiti dal professore delegato a dirigere e sorvegliare il corso degli studi. Dagli ultimi risultati di quel corso e dalla solidarietà artistica stabilitasi fra coloro che lo frequentavano, nacque poi l'idea di fondare la Società di acquafortisti italiani, che si istituiva in marzo del 1868 col titolo *Acquaforte*.

I più celebri nomi dell'arte piemontese contemporanea hanno illustrato quel sodalizio. — Specialmente nei due primi anni di sua fondazione, era una gara entusiastica in tutti i suoi componenti, che ne dimostravano l'importanza estetica, producendo delle opere degne della grande arte coltivata da Rembrandt. I due Album (1) di acqueforti

(1) Nell'Album del 1870 vi sono XL tavole, opera di altrettanti acquafortisti piemontesi. — L'Album del 1871 contiene XLIII tavole, oltre il frontispizio disegnato da C. Teja.

pubblicati negli anni 1870-71, documentano il pronto sviluppo della Società, e le qualità artistiche che ciascuno dei suoi egregi componenti impiegava con somma abilità nel trattare l'acquaforte. Agostino Lauro, sul di cui nome non ci fu dato occasione d'intrattenerci, seguendo il movimento della scoltura e pittura in Piemonte, ebbe fra noi se non la migliore, certo la parte più importante, quale artefice e maestro nel moderno incremento dell'arte dell'incisione.

A. LAURO.

AGOSTINO LAURO.

Dopo avere rilevato i sapienti pregi delle tavole pubblicate da Lauro nell'Album citato, Giovanni Vico, scrive: « Erano appena pubblicati, ora fanno 25 anni (nel 1839), « alcuni ritratti da esso incisi per gli editori Pomba e Figli « (quelli cioè del Botta, Michelangelo e Guicciardini) che « un autorevole periodico di quell'epoca lo dichiarava tale « che col tempo avrebbe levato grido di sè..... Quale ap- « parve allora, tale fu in appresso. Innamorato dell'arte

« sua, a questa unicamente intese con l'animo e colla
« mente, contento assai più di oscurità che vago di gloria.
« A più di cento sommano oggi (1864) i lavori di rilievo
« eseguiti per commissioni dei primari editori italiani. Chia-
« mato a concorrere con lavori d'intaglio alla monumentale
« opera *La R. Galleria di Torino illustrata*, ove divise l'o-
« nore coi più insigni intagliatori contemporanei, mandando
« a termine undici rami, gli ultimi dei quali, cioè: l'*Ecce*
« *Homo*, del Guercino; *La villanella alla finestra*, del Gérard
« Dow, e i due elementi dell'Albani: l'*Aria* e l'*Acqua*, sono
« tenuti fra i migliori intagli della pubblicazione.

« Ma per la troppa intensità del lavoro ebbe a soste-
« nere anch'egli non lieve difetto di virtù visiva, per cui
« fu miracolo che in questi due ultimi anni abbia lenta-
« mente ed a stento potuto condurre a fine i due ritratti
« di *Ottone Guglielmo conte di Borgogna*, e del *conte Ame-*
« *deo I*, onde si adornò la *Galleria dinastica dei Reali di*
« *Savoia*, escita in luce coi tipi del Favale ».

Col Lauro, fra i migliori artefici dell'arte del bulino, andò celebre e rimane in grande e meritata fama Giacomo Carelli, l'autore del ritratto di Carlo Alberto da noi pubblicato in questo volume. Il Carelli eccelse nel trattare il ritratto, nel quale seppe essere graficamente e moralmente fisionomico. Di lui *L'Arte in Italia* pubblicò un ritratto pregevolissimo del maestro G. Verdi. Di lui rimangono una straordinaria quantità di rami, che soltanto un accurato studio potrebbe illustrare, ed è ciò che il carattere dell'opera nostra ci impedisce di fare.

G. CARELLI.

Non dimentichiamo pertanto che, mentre la schiera degli artisti di questo periodo lavorava di mente e di cuore in Piemonte, un risveglio, non meno importante, delle scuole delle altre provincie italiane, gettava le basi estetiche ed esplicava le nuove dottrine, onde l'Italia, risorta a nazione, avrebbe ripreso il suo posto di paese eminentemente artistico nelle future gare internazionali di belle arti.

Fino dal 1865, alla Esposizione internazionale di Parigi si avvertiva, che la nostra patria aveva nel campo artistico già saputo avvantaggiarsi della libertà e dell'indipendenza, e segnare rimarchevoli progressi nella scultura e nella pittura.

GIACOMO CARELLI.

« L'Italia principia a rinascere, o almeno ne dà la spe-
« ranza (scriveva Carlo Blanc nella sua rivista dell'Espo-
« sizione) e benchè la sua liberazione non dati che da ieri,
« coi soli marmi di Vela..... e con le opere di Duprè.....
« essa sollecita un certificato di vitalità.

« Anche per la pittura l'indipendenza, fino dal 1860,
« aveva portato i suoi frutti. Oggi un rinnovamento si mani-
« festa per tutto, a Firenze, a Torino, a Milano, a Venezia, a
« Napoli. Dieci anni fa una Esposizione italiana era tuttociò
« che di triste si potesse vedere.... Ussi espose *La cac-
« ciata del Duca d'Atene*, e da molto tempo non si vide in
« Italia un quadro di tali qualità..., elevato alla dignità del

« genere storico. Dopo Ussi, Faruffini, pittore spiritoso e « originale, che espose l'*Incontro di Machiavelli con Ce-* « *sare Borgia.*

« Viene in seguito Pagliano e Gastaldi..... il primo con « la *Scena dell'Inquisizione*, che con un po' più di energia « sarebbe degno di Robert Fleury, e la *Vigilia della Festa;* « tanta è la sicurezza che viene dal sapere. Morelli col « *Bagno pompeiano;* Zona con l'*Incontro di Tiziano con* « *Paolo Veronese.*

« Pasini che ci ha riportato dal suo viaggio in Persia « dei cavalieri brillanti, delle curiose carovane, dei pae- « saggi così compiuti. I fratelli Palizzi, dei quali uno vive « a Parigi, pittori di animali dei più forti.

« L'Italia si risveglia; può darsi che l'unità non gli « sia propizia quanto il federalismo; ma è sicuro che ap- « pena libera, sembra che l'Italia annunci un secondo Ri- « nascimento, come fosse destino dell'arte di non essere « giammai più fiorente che tra le maschie agitazioni della « libertà ».

Ho riprodotto quasi integralmente il giudizio pronunciato dal Blanc sulle condizioni della pittura e scoltura italiana nel 1865, per acquetare il lettore sopra le decisioni di un'autorità imparziale, e per dare in una notizia critica la fisionomia dell'arte italiana di quel tempo.

Toccando al movimento dell'arte in Piemonte nel 1880, vedremo, riassuntivamente, a quanto di affermativo approdò il preludiare di quel risveglio; per ora ci sia lecito valersi dell'accenno che fece il Blanc della scoltura del Vela, per vedere i risultati positivi che la scuola del grande maestro dava a Torino.

= Giovami qui rammentare, che i pittori nominati dal Blanc come rappresentanti dell'arte italiana a Parigi nel 1865, avevano quasi tutti esposto alla Promotrice, insieme ai migliori delle loro provincie; perciò, in fine del 1870 il Piemonte si trovò esteticamente affinitissimo con le scuole di Venezia, Milano, Firenze, Napoli. =

Mentre Vela andava ogni dì più stabilendo la propria fama di grande artefice e faceva degli ottimi allievi, il progresso generale di quell'arte tra noi, conviene confessarlo, era più tecnico che estetico. Un frammento dell' idealità di Vela bastava a impiegare un intelletto; ed è forse perciò che il movimento dell'arte dello scalpello fu più vasto che profondo. — D'altra parte, la scoltura lombarda s'era già principiata a mettere in quella via di raffinamenti di scalpello, onde riuscì a trasfondere nel marmo ogni leggiadrìa, finezza e morbidità di cosa vivente o tessuta. Inoltre alcuni piemontesi emigravano nelle altre provincie e all' estero, appena sapevano maneggiare la stecca.

PIETRO DELLA VEDOVA

Quando nel 1856 Vela entrò all'Accademia Albertina, vi trovò, già allievo, Pietro Della Vedova di Rima in Valsesia. — Esso aveva allora già provato le prime fatiche dell' arte, poichè proveniva dall' Accademia di Monaco di Baviera, nella quale città si era recato ad esercitare il mestiere d' operaio stuccatore.

Il Della Vedova comprese il grande maestro in tutto quanto poteva assimilare il suo temperamento, ormai deciso dalla prima educazione. — Da ciò quella sua individualità indecisa fra il sentimento decorativo e il senso plastico, e quella materialità di modellazione che indica, piuttosto che esaltare, la poesia del movimento nelle sue opere; da ciò una disuguaglianza tecnica che va dalla spezzatura al cincischiamento. Egli portò nella sua scoltura qualchecosa del gusto della società per la quale ha più lavorato; nella sua maniera di modellare e di scolpire si riconciliano il rimpianto del vecchio stile col desiderio del nuovo.

Strenuo e infaticabile lavoratore, all' infuori d' ogni ricerca che potesse ritardare l'operosità del suo scalpello, impiegò l'ingegno in tutti i generi di scoltura.

Trattò con eguale perizia tecnica la scoltura ornamentale, la monumentale, il genere, la storia, il ritratto. — Dall'*Industria* della facciata del palazzo Carignano, che è il primo suo lavoro, alla statua di *monsignor Ricardi*, che è

giudicato il suo capolavoro; dal bassorilievo e dai busti di Garibaldi e Alberto Mario, con cui esordì alla Promotrice nel 1860, alla colossale statua di Carlo Emanuele I, Della Vedova si mantiene sempre fedele ad una dottrina, acquistando ogni dì più quella pratica d'esprimersi che giustifica la sua fortuna e il successo delle sue opere. — Il nostro Camposanto si può dire contenga tutta la storia del suo avanzare in fama di ottimo artefice.

Il sarcofago-monumento a monsignor Ricardi di Netro, arcivescovo di Torino, è senza dubbio l'opera magistrale del nostro scultore. Ivi spiegò quella sua principale qualità di praticissimo ed ampio esecutore, e con chiarissimo accento toccò in parte alla elevatezza del concepire e ideare del di lui maestro Vincenzo Vela.

Della Vedova nacque nel 1831, e dal giorno che venne a stabilirsi a Torino, per la solerte attività, la probità del carattere e la sua somma modestia, godette la stima dei suoi concittadini, che lo onorarono di commissioni, lo distinsero in ogni occasione fra i migliori, e lo mandarono a rappresentarli nel Consiglio del Comune (1).

---

(1) Espose alla Promotrice 1860: *Bassorilievo — Garibaldi — Mario.* — 1861, *Ritratto d'uomo.* — 1862, *Tre busti-ritratti.* — 1865, *Vittoria Colonna* (busto). — 1866, *Cristo in croce.* — 1869, *Rut e Noemi* (gruppo in creta). — 1871, *Ritratto di ragazzina.* — 1873, *Monsignor Ricardi di Netro* (statua). — 1875, *Ritratto* (busto marmo). — 1880, Modello in gesso del monumento a *Gaudenzio Ferrari,* eretto in Valduggia — *Allo svegliarsi* (gruppo in marmo) — *L'Agricoltura* (modello statua allegorica). — Nel 1891 espose il modello in gesso della statua colossale di *Carlo Emanuele I,* eseguita pel monumento eretto a quel principe a Mondovì.

Della Vedova eseguì molte statue religiose per le chiese di Svizzera, Austria-Ungheria e per l'America.

Nel Camposanto di Torino sono opere del suo scalpello: il mausoleo della *famiglia Dettoni* — il monumento sepolcrale *Ricardi di Netro* — il monumento *Zoppetti-Canti* — la statua del *sarcofago Promis* — il monumento a *Giuseppina Toesca di Castellazzo-Garbiglietti* — la figura di *donna inginocchiata* sulla tomba della famiglia Bayla. – Nel cimitero monumentale di Milano il Della Vedova ha il gruppo dei *bambini Axerio* — Nel Camposanto di Mondovì il monumento al marchese *Emilio di Sambuy* — Nel Santuario di Vico il monumento a *mons. Ghirardi.*

ANGELO CUGLIERERO

In Angelo Cuglierero, ch'entrò nell'arte nel 1867, vi è una tendenza spigliata ad accettare l'impulso dello spirito moderno, dalla quale deriva l'ingegnosa ricerca dei soggetti delle sue opere. Infatti in esse trovi qualche cosa della critica analitica, che aveva ristabilito nella pittura il costume greco-romano, interpretato con senso di modernità; l'abbandono degli eroi del mondo classico e romantico, per l'amor del carattere, dell'intimità della vita sociale di quei tempi.

Per meglio spiegarmi dirò, che nella scoltura di Cuglierero vi è un riflesso dell'ideale di Gérome e Alma Tadema, di ciò che tentarono fare Crosio, Monticelli e Bonatto Minella fra noi, ricostituendo l' ambiente pittorico e morale della vita pompeiana, greca e romana.

Vi è inoltre nell'ispirazione di Cuglierero uno spirito delle idealità letterarie del suo tempo, il gusto dell'episodio sentimentale, la melanconia degli ideali perduti sotto le inesorabili deduzioni del criticismo; nonchè la ricerca di un passeggero conforto in quella follia capricciosa e pensosa, che in Francia aveva avuto per interprete il genio di Gavarni.

Il Cuglierero fece anche della grande arte; dei monumenti e delle statue, condotte con intenzioni altamente estetiche, nelle quali, con bellissimo impeto tecnico e morale, si fece riconoscere degno scolaro del Vela e del Mazzuchetti, presso i quali maestri a Torino prima, a Milano poi, aveva compiuto i suoi studi accademici. — Nel monumento del sepolcro Camillo Ferreri del nostro Camposanto, esplicò il senso del vero di Vela e l'abilità di eseguire del Mazzuchetti.

Le prime opere che resero noto il di lui scalpello furono: *Dopo la serenata*, e *Amor s'adopra*, eseguite nel sentimento che abbiamo detto, con la tecnica finitissima che rese celebre la scuola lombarda nel lavorare il marmo.

All'Esposizione di Vienna del 1872 mandò una delle sue opere più importanti: un gruppo in marmo grande al vero,

rappresentante un *Idillio pompeiano*, che venne acquistato. All'Esposizione Nazionale di Torino del 1884, Cuglierero fu tra gli scultori piemontesi meglio rappresentati.

Il *Monumento sepolcrale* della famiglia Garelli di Mondovì e il gruppo in marmo *Periclitanti præsidium*, lo ammisero nella schiera dei valenti che primeggiavano in quella mostra.

Aperse lo studio in Torino al suo ritorno da Roma, dove si era recato nell'anno 1870 a farvi degli studi di perfezionamento. — Nel 1876 entrò all'Albertina come professore di scoltura, al posto di assistente di Odoardo Tabacchi (1).

G. AMBROSIO

Ambrosio Gabriele, che è uno dei migliori scolari del Vela, presso il quale studiò all'Accademia Albertina, provò la vocazione con la durezza della vita che dovette condurre per entrare nell'arte.

Da giovinetto s'impiegò come sbozzatore presso gli scultori Dini, Albertoni ed altri, e in quelle fatiche principiò ad educare lo spirito e il braccio alla fiera impresa di trasfondere nel marmo il suo pensiero.

L'impresa gli riuscì, se non facilmente, precocemente, poichè non erano passati molti anni dacchè aveva terminati gli studi accademici, che nel 1871 vinceva il concorso aperto dalla Città di Saluzzo per il monumento al tipografo Giambattista Bodoni. Quello fu il suo brillantissimo esordire nella grand'arte, e n'ebbe in compenso, insieme alla

---

(1) Il Camposanto di Torino conta pregiatissimi lavori di Cuglierero. Fra questi è notevole quello sul sepolcreto del banchiere Camillo Ferreri, del quale il conte Arcozzi Masino, nella sua accurata Guida storico-descrittiva *Le Necropoli Torinesi*, scrisse: « Lo scultore..... schivando i dettami accademici, riprodusse con meravigliosa verità e lindura l'imagine della donna che invoca pace al defunto, e perfino i suoi poco classici abbigliamenti muliebri dei giorni nostri furono condotti con rara maestria » — Nello stesso Cimitero è opera sua la figura di donna del sarcofago di Pietro Pollon e la figura di donna del monumento eretto alla memoria dell'avv. Massimo.

In quest'ultima si fa notare l'esecuzione, che mette il Cuglierero fra i raffinati lavoratori del marmo della moderna scuola lombarda.

fama procacciatagli dall'opera, le insegne di cavaliere della Corona d'Italia. Da quell'epoca in poi l'Ambrosio si mantenne al nobilissimo posto, producendo una serie di monumenti che manifestano la gagliardia del suo ingegno e l'alta idealità ch'egli vagheggia nell'effigiare il marmo ed il bronzo.

Egli accettò la dottrina del naturalismo, in ordine al valore espressivo dei modelli scelti a riprodurre la propria visione, alla scrupolosa interpretazione del carattere plastico delle persone da lui ritrattate. Non spinge la ricerca oltre il limite assegnato all'arte sua, ch'egli crede debba sottrarsi tanto alla suggestione letteraria quanto a quella del pittoresco.

Non trascurò però di chiaroscurare le sue opere con gusto ed energia; ma la maggior sua preoccupazione consiste nel voler essere plastico, senza sminuire la naturale espressione morale dei suoi soggetti.

La sua tecnica è gastigata, con una certa serietà degli intendimenti che egli porta nel disegno, nel modellato, nella composizione delle sue opere.

Ambrosio procede direttamente da Vela, ma non come un imitatore materiale. Della dottrina del grande maestro fece tesoro per elevarsi alla sincera manifestazione di quanto sente e pensa nel calore dell'ispirazione che gli è propria.

Fra le opere meglio riescitegli, ricordiamo il bozzetto in gesso, in cui con bella, scelta ed espressiva impressione, riprodusse la figura dello scultore Marocchetti, in atto di meditare uno dei tanti colpi di stecca, che suscitavano nella creta il palpito della vita.

Nella fronte e nello sguardo di quella figura lampeggia il pensiero; nella sua attitudine è vivamente indicato il movimento che lo scultore sta per eseguire sotto l'impulso della meditata ispirazione.

Il bozzetto venne tradotto in bronzo per commissione della Società Promotrice, che ne fece acquisto onorando

nel tempo stesso il genio dello scultore che aveva ispirato l'opera, e lo scultore che l'aveva magistralmente ritratto (1).

P. Ropolo. Quando Pietro Ropolo, uno dei migliori allievi del Vela, uscì dall' Accademia, vincendo il concorso col *Giotto fanciullo*, nel quale trovò accenti di modellazione degni d'artista provetto, del giovane scultore si concepirono le più alte speranze, e parve che alla scoltura piemontese fosse nato un nuovo maestro.

Tutto quanto fece il Ropolo, inspiravasi continuamente nella pratica di dar forma al suo ideale, nel quale pareva egli vagheggiasse la ricerca della grazia in armonia con le indicazioni del vero.

Pur troppo egli ebbe appena il tempo di accennare alla grande impresa estetica che gli ribolliva in cuore..., al suo bellissimo sogno di scultore. Ropolo, insieme all'ingegno, aveva sortito dalla natura un temperamento nervoso, facile all'entusiasmo quanto allo scoraggiamento, ond' è ch' egli non riusciva mai ad avere di sè quella assoluta confidenza che muove l'artista a credere nel proprio avvenire, e a rimanere fermo a tutte le lusinghe di una vita meno agitata e più sicura dell'indomani, che non sia quella dell'arte.

Se Ropolo avesse potuto acquisire la coscienza del suo valore, di quanto il suo ingegno sarebbe stato capace di

---

(1) I principali lavori dell'Ambrosio, oltre buon numero d'opere eseguite per privati committenti, sono: in Saluzzo il monumento a *Giovanni Battista Bodoni* (vinto per concorso), il monumento a *Deodata Saluzzo;* in Ivrea il monumento al generale *Perrone di San Martino* (vinto per concorso); in Mondovì i monumenti a *Giovanni Garelli* e a *Paolo Amilhau;* in Magliano d'Alba il monumento a *Vincenzo Troja;* in Trofarello il monumento a *Carlo Bò;* nel camposanto di Racconigi il monumento al maestro *Paolo Bodojra;* nel Municipio di Torino, il busto a *Giuseppe Pomba;* nel camposanto di Torino i monumenti: al *dott. Alessandro Sella*, vinto per concorso; al banchiere *Felice Ruffinati;* alla *famiglia di Eugenio Sella;* alla *famiglia Comba;* alla *famiglia Arnosio;* alla *famiglia Auxilia*, di effetto grandioso; al *dottor Giulio Paganini;* a *Camillo Teppa;* ad *Innocente Demaria;* all' incisore *Luigi Farina;* moltissimi ritratti, busti e statuette per ricchi amatori; il busto-ritratto del poeta *Angelo Brofferio*, e la statuetta in bronzo rappresentante lo scultore *Carlo Marocchetti*, acquistata nel 1888 dalla Società Promotrice di Belle Arti di Torino.

produrre, scacciando dall'animo il tormento del dubbio, alla morte del padre suo, agiato e distintissimo industriale, forse non avrebbe abbandonato lo scalpello per darsi cuore e intelletto all'industria del ferro sagomato.

Pietro Ropolo.

Perciò a documentare il suo ingegno di scultore non rimangono che due opere decisive: il *Giotto fanciullo* e una *Statuetta d'uomo* (ritratto di suo padre), nel quale la mano dello scultore lasciò l'impronta dell'agilità e larghezza di modellazione, ch'era uno dei pregi della maniera del suo maestro Vincenzo Vela.

Come Ropolo si lasciasse vincere da una timidità quasi morbosa nell'accingersi a lavorare, lo dice il modo ch'egli tenne nel condurre a buon fine l'opera al concorso accademico. Il *Giotto fanciullo*, che sembra uscito di getto, dalla lieta personificazione dell'intelletto soccorso dall'abilità della mano, fu, invece, condotto a termine fra gli spa-

simi dell'artista che si crede inferiore alla propria opera. — Ropolo avrebbe volentieri rinunciato alla gara, e durante il lavoro si mostrava come sfinito, incerto; persuaso soltanto di non poter tener testa al suo competitore.

Nè la solenne smentita che l'opera diede a tutti i suoi dubbi bastò a guarirlo, a dargli la grande fede che più tardi gli avrebbe impedito di abbandonare l'arte, per cui la natura lo aveva così generosamente dotato.

Però, presa la direzione dello stabilimento industriale ereditato dal padre, Ropolo non dimenticò di essere nato artista, e diede alla fabbricazione del ferro sagomato un magnifico impulso artistico. Dalla sua officina uscirono dei lavori che attestavano la squisitezza del gusto che lo scultore applicava all'industria che lo aveva tolto a maggior gloria. La cancellata della villa Franchetti a Vico Canavese; quella del palazzo del medesimo proprietario, a Venezia, sono tra le migliori cose uscite dalla fabbrica Ropolo sotto la direzione di Pietro.

Ma nemmeno nell'inferiore ramo dell'arte in cui Ropolo aveva acquietato l'intelletto, potè prolungare a lungo la sua attività, poichè nel 1885, a soli 40 anni, veniva da inesorabile malattia tolto per sempre all'arte, all' industria, alla patria e alla famiglia.

Era nato nel 1845, e dal primo suo seguire la vocazione, quando entrò nello studio del celebre Tamone a impararvi la scoltura in legno, all'ultimo dei suoi giorni, l'ideale per il bello fu la sua gloria e il suo tormento.

Quando il Vela decise di abbandonare l'insegnamento per ritirarsi a vivere nella pace serena del villaggio natìo, pensò di dare alla scuola un successore che mantenesse viva la tradizione del grande ideale ch' egli vi aveva stabilito.

O. TABACCHI

Il maestro si guardò intorno, e trovò Odoardo Tabacchi degno di occupare il posto ch'egli stava per abbandonare.

Nello stesso scritto con cui presentava le sue dimissioni, Vela raccomandò l'elezione del Tabacchi, come quello che,

V. Turati inc.

Pietro Ropolo. — *Giotto fanciullo* (393).

a suo giudizio, avrebbe potuto meglio continuare a mantenere l'indirizzo della scuola accademica.

Con quel patrocinio onorifico, come complemento della fama conquistata mediante l'operosità e l'ingegno, Tabacchi Odoardo occupò il posto di professore nella scuola di scoltura dell'Albertina.

Nel 1869 il nostro scultore aveva già percorso il primo brillantissimo periodo della sua carriera, illustrata dal *Pianto degli angeli* e dall'*Arnaldo da Brescia*, i due capolavori che gli avevano procacciato la fama di maestro dell' arte sua.

Nato in Valganna, provincia di Como, dopo parecchi saggi del suo ingegno, entrò allievo nella Accademia di Milano, dalla quale uscì nel 1851, guadagnando in concorso la pensione per gli studi di perfezionamento a Roma.

Prima di recarsi a Roma, per vaghezza dello stile dei grandi scultori toscani del rinascimento, si fermò a Firenze, città propizia a mettere in azione la di lui fantasia proclive al dolce e poetico epicureismo delle grazie cinquecentiste.

Dallo studio e dalle impressioni dell' arte toscana uscì il *Pianto degli angeli*, in cui trovi insieme al sapore donatellesco, alcuna intenzione di misticismo; ma in cui è anche evidente che lo scultore trovò gli angeli suoi, meno nel sogno del Beato Angelico, che nella interpretazione della fresca e florida grazia dei corpi delle ragazze, che gli servirono da modello.

Le lunghe tonache svolazzanti degli angioli, che spargono lacrime e corone sul cadavere di Gesù, più che nascondere, svelano, con le trasparenze insidiose, la seduzione della forma; come, più tardi, Tabacchi la sentirà palpitare sotto la mano, modellando la *Pery*, che è il vero angelo del suo paradiso estetico, del paradiso d'uno scultore moderno, scettico e sensuale.

Alla sicurezza d'un grande sentimento, d'una vera idealità espressa coscienziosamente, Tabacchi assurge eseguendo la statua di *Arnaldo da Brescia*, nella quale vi è la sicura ispirazione del soggetto, interpretato con lo stimolo morale

delle passioni civili e politiche, che agitavano i tempi e l'ambiente in cui l' autore concepì e condusse quella sua opera magistrale.

L'*Arnaldo*, glorificato nell'arte per mano di un maestro capace di sentire ed esprimere la poesia degli ideali che fecero del frate un apostolo e un martire della libertà di coscienza, era una satira contro la intemperanza del potere temporale, e volle l'ironia del destino che quella glorificazione si compisse sotto gli occhi della polizia pontificia, in quella stessa Roma, sotto il governo contro cui Arnaldo aveva scagliato gli anatemi della sua propaganda evangelica.

È noto che durante il governo pontificio gli italiani delle altre provincie stabiliti a Roma, specialmente se lombardi o piemontesi, *godevano* il privilegio d' una speciale sorveglianza.

Fra le altre angherie, veniva loro imposto l' obbligo di presentarsi ogni otto giorni all' ufficio di polizia, per farsi vidimare la carta di residenza negli Stati.

Per sfuggire a quella specie di ammonizione, tanto più noiosa per un artista che aveva in animo di modellare un Arnaldo da Brescia, al Tabacchi non rimase altra via che seguire il consiglio di alcuni suoi amici, e mettersi a frequentare la casa di una femmina in buoni rapporti coi bracchi del governo. Dopo ciò fu esonerato dall'obbligo di far atto di presenza e potè studiare, divertirsi e lavorare tranquillamente.

Ma un altro ostacolo politico dovette vincere, quando, finita la statua del frate rivoluzionario, gli occorreva avere il visto del governo per poterla mandare fuori degli Stati.

Consegnare l'opera sua per un Arnaldo, non era nemmeno da pensarci; e il Tabacchi dovette ribattezzarla e farla passare per un S. Bernardo.

La Commissione incaricata ad autorizzare l'esportazione delle opere d' arte, subodorando il giuoco, gli domandò perchè il santo non era stato contraddistinto con alcuno

degli emblemi cristiani che gli sono propri; ma il Tabacchi non si perse d'animo, e affermò che ciò dipendeva dall'avere egli voluto provvedere alla comodità del trasporto; ma che gli emblemi sarebbero stati aggiunti a Milano.

Spedì la statua a Novara, dove a nessuno sarebbe venuto in capo di domandargli di quelle spiegazioni.

L'*Arnaldo*, col suo vero nome, acquistò in breve la celebrità di una vera e grande opera d'arte, e aprì al suo autore la via a nuove affermazioni.

Poco tempo dopo trovandosi a Napoli, il Tabacchi si recò a visitare il Palizzi, al quale presentò la fotografia del suo *Arnaldo*. L'illustre pittore ne fu entusiasta e domandò al giovane scultore di lasciargli quella fotografia con una dedica, dicendogli che l'avrebbe conservata, unica opera di scoltura, fra la raccolta dei bozzetti, fotografie e ritratti dei suoi amici pittori da lui più stimati.

Ricordando quanta autorità il giudizio del Palizzi ebbe in quei tempi, si può pensare con quale animo il Tabacchi accoglieva il favorevole giudizio di quel maestro.

Tornato a Milano, dove erasi bandito il concorso per il monumento a Cavour, Tabacchi vi prese onorevole parte riuscendo vincitore. Se non che, essendo il suo bozzetto troppo ricco di figure, si dovette modificarlo per l'esecuzione. Fra l'altre cose si tolse il gruppo di Roma e Venezia, che legate piangevano la loro sorte, e nel monumento del Tabacchi non rimase più che la figura della Storia, che incide il nome del grande statista sul piedestallo.

La statua di Cavour fu abbozzata dallo scultore Tantardini.

Quando a Torino ebbe luogo il concorso per il monumento allo stesso Cavour, Tabacchi vi ripresentava il suo bozzetto nelle primitive condizioni e, insieme al Vela e al Cipolla, fu tra i premiati sopra la bellezza di 120 concorrenti.

Alla seconda prova di concorso per il monumento ad Arnaldo da Brescia, il Tabacchi trionfò con la sua celebre statua, alla quale però aveva modificato il costume, rendendo più ampio e significativo l'ardore della lotta mantenuta dal martire contro la Chiesa di Roma.

L'Accademia di Torino gli fu aperta dopo quella serie di trionfi; ond'è che a buon diritto l'appoggio accordatogli dal Vela, non era che la più autorevole conferma alla capacità artistica che tutti gli avevano riconosciuta.

Mentre Tabacchi esordiva nella grand'arte con le opere summenzionate, e alla testa del movimento della scoltura italiana erano Vela, Duprè, Strazza, Tantardini, le grazie della scoltura, tra i raffinamenti degli scalpelli, intenti a raggiungere un'estrema abilità, s'erano fatte borghesi. Poichè non dispiaceva al pubblico lusingarle approfittando e acquistando, quando uscivano dagli studi trasfigurate dal nuovo gusto, negli schizzi di figurine, solleticanti per leggiadria di movimenti, sottolineati con fine e manifesto sensualismo del costume e della posa. L'ideale dei quattro grandi maestri andava esaurendosi nei loro capolavori, e ai giovani, che cercavano una nuova via ad affermarsi, di fronte a tanta gloria, sembrò non riuscirebbero più ad interessare il pubblico che con l'arte da salotto, piccante, birichina, furbacchietta, che allieta gli occhi e i sensi, ci fa sorridere a fior di labbra, e ci toglie il disturbo di meditare.

In questo genere Tabacchi riuscì un maestro; seppe elevarlo ad arte vera, seria ed espressiva; poichè, avvantaggiandosi della forma nell'ispirazione, non trascese nella banalità dei soggetti gingillati per compiacere alla folla: e senza escludere la grazia, mantenne nelle sue opere la dignità della statuaria, improntandole della poesia, del movimento e della forma, di ciò che distingue il lavoro d'arte dalla chincaglieria.

Senza ciò non si potrebbe spiegare il successo immenso che ebbero *La Pery*, *Lipazia*, *La Tuffolina*, *La Débardeuse*,

La mosca cieca, tutte infine le statue ch' egli produsse riposando dalle fatiche dell'arte monumentale, dove egli andava esercitando continuamente le più forti e nobili qualità del suo ingegno di scultore.

Quella schiera di belle creature, nelle quali la femmina e la donna trionfano con tutte le seduzioni del corpo e dello spirito, uscirono dalla fantasia del Tabacchi con tutta spontaneità; in esse non trovi la ricerca di riuscire piacente; ed è appunto la procacità e la grazia naturale che le impronta, ciò che non ci permette di confonderle con le opere intese ad allettare i compratori con l' accento afrodisiaco.

Io non escludo che il culto di Venere non abbia alcuna parte nella origine estetica di quelle statue; ma parmi si debba riconoscere che il Tabacchi, facendo gran parte al senso, non escluse dalla sua produzione il sentimento dell'arte.

Egli, meglio degli altri, riescì piacente; ma è palese che quel risultato l'ottenne senza sacrificare l'idealità, così che nella stessa *Tuffolina* e nella *Cicca-Cicca* è evidente ciò che costituisce il principale fondamento estetico d'una bella statua: la poesia dell' azione, a cui lo scultore è arrivato mettendo in pieno rilievo la morbida elasticità e l'armonia delle curve di un bel corpo di donna.

Quella fusione del gusto col sentimento, del piacente col bello artistico, quell'equilibrio fra le esigenze della moda e la dignità dell'arte, furono invero i fattori della fortuna che alcune di quelle statue incontrarono nel mercato.

A dare un' idea della voga che acquistarono le statue del Tabacchi, basterà ricordare che un modellatore italiano stabilitosi a Buenos-Ayres, riprodusse in bronzo, su un modello dell'autore, migliaia di copie della *Tuffolina*.

Nell' arte monumentale, Tabacchi si attenne ad una idealità tra l'espressivo e il decorativo, ciò che è proprio all'impiego delle figure allegoriche e degli emblemi, i quali, se aggiungono grandiosità all'opera ed offrono all'artista

un ricco materiale decorativo, eccitano la poesia ad allontanarsi dalla semplicità e unità di concetti, di cui quell'arte si giova con maggiore efficacia estetica e morale.

Comunque, Tabacchi, nella sua arte del monumento commemorativo, affermò la propria individualità con frequenti e meritate benemerenze, guadagnando difficili concorsi, soddisfacendo alle esigenze dei committenti che si affidarono al suo ingegno.

Dove la sua individualità artistica ha impronta propria e più spiccata è nella modellazione, ch'egli eseguisce con bella e speciale intelligenza del chiaroscuro, da cui nasce l'energia, il brio, l'animazione plastica delle sue opere (1).

L'anno in cui il Tabacchi entrò all'Accademia come professore di scoltura, rimane memorabile nella storia di quest'istituto per gli avvenimenti che in diversa guisa ne commossero l'andamento didattico ed amministrativo.

Le dimissioni di Vela, la morte del presidente Duca di Sartirana, e l'elezione del conte Marcello Panissera di Veglio, tolsero e diedero all'Accademia ottimi fattori di prosperità.

Il serio fondamento dato dal Di Breme agli studi accademici, trovò nel nuovo presidente un felicissimo interprete, poichè anche il conte Panissera, come il suo illustre predecessore, era convinto che il principio democratico

---

(1) Odoardo Tabacchi lavorò moltissimo, e riesce difficile dare l'elenco completo delle statue, busti e monumenti da lui eseguiti.

Tra le sue opere più importanti, delle quali parecchie esposte alla Promotrice, ricordiamo: *Il pianto degli Angeli* — *Arnaldo da Brescia* (eseguito a Roma) — *Arnaldo da Brescia* (modificato pel concorso al monumento) — il monumento *a Camillo Cavour* (per Milano) — il monumento *a Paleocapa* (Torino) il monumento *a Cassinis* (Torino) — il monumento *a Garibaldi* (Torino) — *a Mentana* — *a Lanza* (Roma) — il monumento *a Lamarmora* (Biella) — il monumento sepolcrale della *famiglia Lamarmora* (al Camposanto di Biella). — Al Camposanto di Torino: i monumenti delle famiglie *Romagnano* — *Sineo* — *Spinola* — *Mazzonis* — *Denina* — ed in varie altre occasioni: *La Péry* — *Lipazia martire* — *Psicotera* — *La Tuffolina* — *Cicca-cicca* — *Mosca cieca* — *Débardeuse* — *Ugo Foscolo che abbandona la patria* — *Ritratto di fanciullo* — *Altro ritratto di fanciullo* in costume da schermitore.

doveva trovare un'equa applicazione agli ordinamenti degli studi consolidando l'indipendenza degli insegnanti e degli allievi, lasciando libero il campo alle migliori riforme, che il progresso dimostrasse utili allo sviluppo dell'arte, in relazione al movimento della civiltà.

Il Panissera nel suo discorso pronunciato nell'adunanza generale del 9 gennaio 1870, con animo convinto proclamava che *il sentimento del bello è fatto anch'esso democratico*, e da questo principio stabiliva quanto gli pareva opportuno si dovesse pensare dell' arte contemporanea, e quanto l' Accademia avrebbe dovuto fare per disporre i giovani a sostenerne il decoro e le lotte.

All'importantissimo ufficio il Panissera era preparato e disposto come amministratore e come artista.

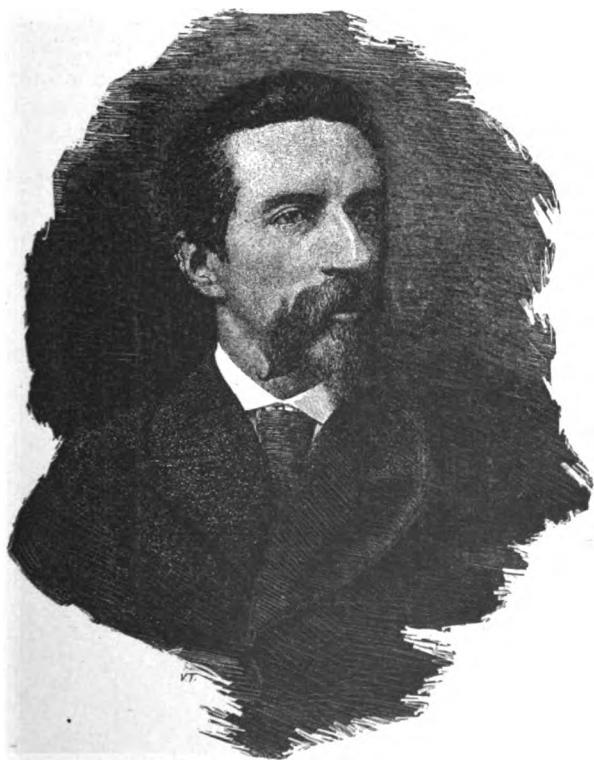
Praticando l'arte, vivendo con i suoi cultori, prendendo attivissima parte ad ogni movimento artistico, studiando, lavorando, operando, egli aveva acquisito la scienza e l'esperienza che lo resero degno di succedere al Di Breme.

Fino dal 1865, la Società Promotrice lo aveva indicato naturale erede delle onorifiche e gravi cariche con tanto lustro tenute dal Di Breme, eleggendolo a suo presidente.

M. PANISSERA DI VEGLIO

Il conte Marcello Panissera di Veglio nacque in Torino il giorno 8 di ottobre 1830. Della sua vita esemplare scrisse nobilmente ed elegantemente, commemorandone la immatura perdita, nell'Album della Promotrice del 1886, il conte Gioachino Toesca di Castellazzo. In quelle pagine l' uomo, il cittadino, il soldato, l'artista è scolpito con viva intelligenza e con cura affettuosa.

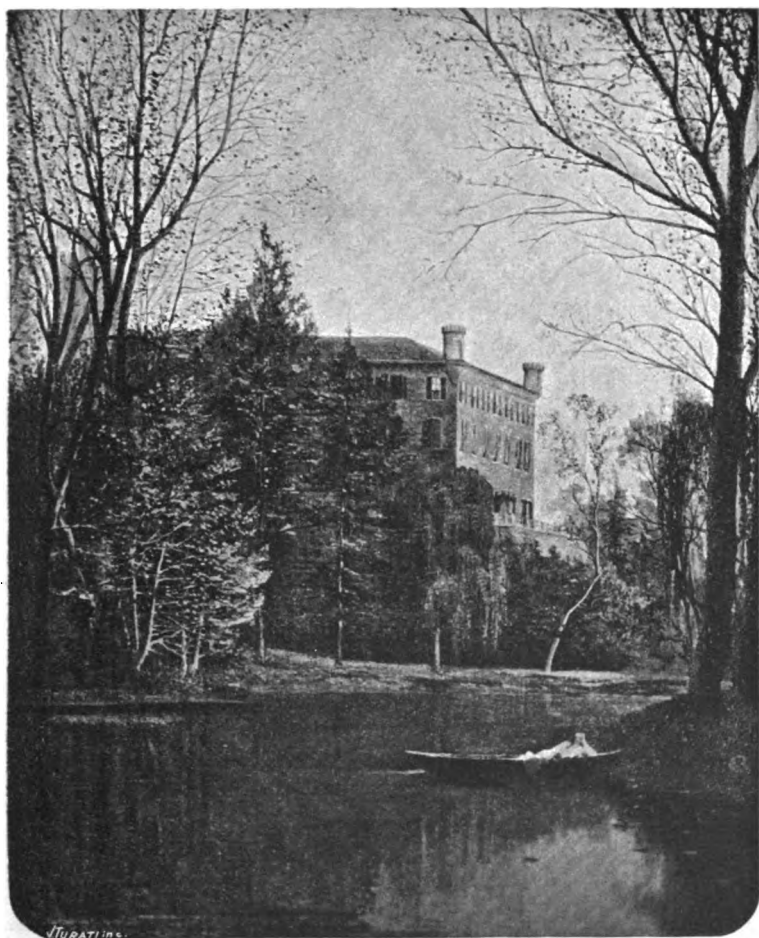
A noi non rimarrebbe che riprodurre interameute quella biografia, per dare al lettore precisa coscienza dell' elevatezza d'animo e d'ingegno, della nobiltà e gentilezza di carattere che fecero del Panissera uno dei più illustri piemontesi del nostro secolo.

L'artista e il presidente della Promotrice, del quale a noi qui interessa rilevare il temperamento, l'educazione e l'opera, rivive nei seguenti brani del preziosissimo scritto:

Marcello Panissera di Veglio.

« Svestita la gloriosa assisa dell'ufficiale d'artiglieria (1), si
« dedicava nel tempo che gli rimaneva libero dall' atten-
« dere ai suoi privati interessi e ad altre doverose cure,
« pieno d'ardore e di volontà allo studio della pittura, gio-
« vandosi di quelle nozioni che già aveva intorno al disegno
« apprese nella R. Accademia Militare.

« Fu suo maestro il distinto pittore e rinomato pae-
« sista Ernesto Allason; e sorretto da buoni e seri ammae-
« stramenti, spinto dal suo grande amore per l'arte, aiu-
« tato da quelle innate e speciali facoltà che caratterizzano
« l'individuo e gli dànno particolari attitudini e tendenze,
« giungeva in breve tempo a farsi abilissimo dipintore.
« Dedicavasi egli particolarmente al paesaggio e furono
« suoi primi saggi certe graziosissime tele che, esposte al
« pubblico nelle sale di questa Società, piacquero grande-
« mente e vennero meritamente lodate.

« Così avviatosi bellamente nel non facile cammino
« dell'arte, il suo naturale talento, la squisitezza del gusto,
« la perspicacia ed acutezza della mente, la finezza dei
« modi spiranti la massima affabilità e cortesia, gli pro-
« cacciarono in breve l'affettuosa stima di tutti gli artisti
« e di quanti sinceramente e caldamente si interessa-
« vano a ravvivare ed a far progredire fra noi gli studi
« delle arti belle ed a promuovere quelle istituzioni che
« al loro sviluppo ed incremento essenzialmente miravano.
« Epperò, essendosi nel 1859 reso vacante nell' ufficio di-
« rettivo di questa Società Promotrice un posto di Con-
« sigliere, furono tutti i Soci lietissimi di afferrare quella
« occasione per dargli una prova dei benevoli loro senti-
« menti e della loro gran deferenza e considerazione, por-
« tandolo a sedere in quel Consiglio, nel quale la giustezza
« de' suoi criteri artistici, la sagacità delle sue osservazioni

(1) Era uscito dall'Accademia a 18 anni col grado di luogotenente di artiglieria, nell'anno 1849 — e aveva preso parte alla guerra di Crimea dando prove d'ingegno e di valore.

M. Panissera di Veglio — *Paesaggio* (360).

« congiunte al grande e delicato sentimento artistico che
« lo animava, non potevano a meno di esercitare una sa-
« lutare e benefica influenza.

« E fu per queste stesse ragioni che nel 1865, per le
« dimissioni offerte da S. E. il conte e senatore Luigi Ci-
« brario, primo segretario del Gran Magistero dell'Ordine
« Mauriziano, chiamato a seguire il Governo nella nuova
« sua sede in Firenze, essendosi reso vacante il seggio
« della Vice-Presidenza, non si credette dai Soci di poter
« meglio surrogare in quell'ufficio l'illustre personaggio
« ed insigne letterato conte Cibrario, fuorchè eleggendo
« in sua vece il conte Marcello Panissera.

« Ma un'altra più solenne e lusinghiera dimostrazione
« gli era data l'anno susseguente, quando, per identicità
« di cause e di motivi, essendosi reso parimente dimissio-
« nario il Presidente della Società S.E. il Duca Ferdinando
« Arborio Breme di Sartirana, Prefetto di Palazzo e Gran
« Mastro delle Cerimonie di S. M., ne venne a lui, con
« splendida votazione, affidata la Presidenza, alla quale fu
« egli d'allora in poi dalla fiducia dei Soci costantemente
« e senza interruzione conservato fino al giorno miserando
« che la morte ce lo rapiva per sempre.

« E noi non abbiamo che ad enumerare le innovazioni
« ed i miglioramenti che, durante la sua Presidenza, si
« poterono introdurre ed attuare a vantaggio dell'istitu-
« zione, per accertare e riconoscere agevolmente quanto
« sia stata efficace l'opera sua, e quanto salutare e benefica
« la sua influenza!

« Desideroso che il palazzo sociale, rimasto fino al 1878
« per mancanza di mezzi pecuniari esteriormente incom-
« piuto, avesse una facciata decorosa e corrispondente allo
« scopo dell'istituzione, cercò il conte Panissera, con ogni
« cura e miglior mezzo possibile, di raggiungere il lode-
« vole intento. Vi riusciva infatti mercè il caldo appoggio
« dell'intiero Consiglio direttivo e l'opera infaticabile del
« benemerito Vice-Presidente, comm. Luigi Rocca, i cui

Facciata del palazzo della Società Promotrice di Belle Arti
Via della Zecca, 25.

(Da una fotografia del Sig. Guido Rey).

« lunghi e costanti servizi, prestati con uno zelo inimita-
« bile, sono numerati dagli anni di esistenza della Società;
« e mercè specialmente il volenteroso e validissimo con-
« corso di molti generosi oblatori, fra i quali la Famiglia
« Reale, il nostro Municipio, il barone Weil-Weiss ed altri,
« i cui nomi, già regolarmente pubblicati negli annuali
« resoconti finanziari, saranno fatti a suo tempo incidere,
« a perpetua memoria ed onoranza, su apposita lapide
« da applicarsi ad una delle pareti dell'atrio interno del
« palazzo.

« Non ostante le molte difficoltà incontrate, e che pa-
« revano a bella prima insormontabili, l'opera fu in breve
« compiuta; e la bella facciata, vero modello di stile ar-
« chitettonico e di arte squisita, il cui disegno è dovuto
« all'egregio e valente ingegnere architetto Prof. Cimbro
« Gelati, uscito vittorioso dal pubblico concorso all'uopo
« bandito, sta graziosa ed ammirata a far bella mostra di
« sè, e solenne testimonianza di quanto, anche con scarsi
« e lievi mezzi, si possa allorquando si voglia e fortemente
« si voglia, ed alla bontà ed eccellenza dell'idea corrisponda
« pari fermezza e tenacità di propositi.

« Ma non agli abbellimenti esterni soltanto dell'edificio
« sociale egli rivolse le sue diligenti cure.

« È noto di quanta importanza sia, per le opere d'arte
« portate ad una pubblica mostra, un adatto e conveniente
« collocamento; e come non bastino sale ampie ed aerate,
« ma sia inoltre necessario che la luce vi piova entro in
« quella giusta misura che tanto conferisce a mettere in
« evidenza, e dare risalto ai pregi di ciascun lavoro, come
« altresì a creare e mantenere quella così necessaria e pur
« tanto difficile armonia fra numerose opere di toni e va-
« lori diversi, di soggetti e dimensioni disparatissime. Di
« ciò preoccupato, il nostro Presidente incoraggiò e so-
« stenne la riforma dei lucernari, riforma che, senza nuo-
« cere all'equilibrio delle finanze sociali, ha potuto eseguirsi
« nella maggior parte delle sale e nel salone, ed i cui van-

« taggiosissimi effetti abbiamo tutti noi potuto facilmente « riconoscere nelle ultime Esposizioni (1).

« Attendendo premurosamente ai doveri della Presi- « denza, non trascurò mai qualsiasi occasione per dimo- « strare anche in questa carica, sebbene modesta in con- « fronto delle maggiori che altrove copriva, il grande « affetto che lo univa al suo Sovrano Vittorio Emanuele, « del quale, come godeva l'alta stima, così era tra i più « fedeli e devoti servitori. Epperò appena il triste annunzio « dell'inaspettata ed immatura morte del primo Re d'Italia « giunse in patria, egli di gran cuore accolse e patrocinò « l'idea di erigere alla sua sacra memoria, ed in segno di « profonda gratitudine per la protezione sempre e larga- « mente accordata alla Società nostra ed alle Belle Arti, « un busto che, ritraendone la maschia e guerresca figura, « bellamente e degnamente campeggiasse nel bel mezzo « della maggior parete dell'atrio interno del palazzo sociale.

« Fautore di tutti quei miglioramenti che il progresso, « l'esperienza, le esigenze e le condizioni dell'arte venivano « via via dimostrando utili ed opportuni, ne promuoveva « lo studio e l'applicazione, formandone oggetto di serie e « ponderate discussioni in seno al Consiglio direttivo.

« Di criterio sottile ed acuto, di atti e maniere squisi- « tamente gentili e cortesi quali sono proprie del vero e « perfetto gentiluomo, fino conoscitore degli uomini e delle « cose, dotato di varia e soda coltura, ricco d'esperienza, « ragionatore calmo e persuasivo, niuno meglio del conte « Panissera sapeva guidare e moderare le discussioni, che « talvolta appassionate e vivacissime si sollevavano in seno « al Consiglio.

« Nemico del favoritismo, di questa piaga miseranda « che là dove si manifesta, corrompe, avvelena e corrode

(1) Fra le sue tele migliori esposte alla Promotrice sono notevoli: 1866, *Settembre* — 1868, *Ricordo di Sansalvà* — *Corso di un fiume*.

Nel 1872 esponeva il progetto di monumento pel Traforo del Cenisio, da lui ideato, ed eseguito dall'egregio scultore Luigi Belli.

« spietatamente ogni cosa, e che in arte è il peggiore di
« tutti i mali, perchè infiacchisce ed avvilisce gli ingegni
« e paralizza ogni avanzamento, egli lo combatteva con
« tutte le sue forze, opponendogli la più energica resistenza,
« smascherandone le studiate insidie e le mentite spoglie
« sotto cui si suole il più spesso ammantare per cattivarsi
« gli animi e riuscire ne' suoi bassi intenti.

« I nobilissimi ed elevati sentimenti, a cui il conte Pa-
« nissera sempre s'inspirò nel lungo periodo d'anni che
« ebbe a reggere le sorti di questa Società, lo guidarono
« in tutte le altre onorifiche ed importanti cariche, a cui
« fu chiamato dalla fiducia del Sovrano e del Governo (1).

« Con R. Decreto 7 marzo 1869 chiamato a succedere
« nella Presidenza della R. Accademia Albertina a S. E.
« il duca Ferdinando Breme di Sartirana, dottissimo nelle
« scienze naturali, quanto in arte distintissimo acquafor-
« tista e generoso mecenate, egli si dedicò con vero intel-
« letto d'amore al bene ed alla prosperità dell'Accademia,
« procurando dirigere l'insegnamento su quella via che
« veniva additata dal progredire degli studi artistici e dalle
« esigenze dei nuovi tempi, Ne è prova l'aver aggiunto ai
« varii corsi d'insegnamento, con intendimento di giovare
« anche all'arte industriale, quello della ceramica, chia-
« mandovi a professarla prima il cav. Devers (2), che aveva

---

(1) Nominato nel 1861 colonnello comandante in 2° nella prima legione della Guardia Nazionale di Torino, nel 1864 veniva, col grado di colonnello, applicato al Comando generale della medesima. — Dal 1860 al 1869 fu Sindaco amato e stimato di Bardassano. A Corte ebbe l'onorifica carica di Prefetto di Palazzo e Gran Mastro di cerimonie dal 21 marzo 1872 fino alla sua morte. — Con Regio Decreto 21 marzo 1879 il Governo lo nominava Senatore del Regno. Fu insignito dei principali Ordini cavallereschi dagli Stati e delle insegne di Gran Cordone degli Ordini dei Ss. Maurizio e Lazzaro e della Corona d'Italia.

G. DEVERS. (2) GIUSEPPE DEVERS nacque il 27 agosto 1823 da Antonio, soprastante agli operai della rinomata sartoria Demichelis in Torino. Apprese ivi i primi elementi del disegno nella Scuola Municipale, proseguì gli studi nella R. Accademia Albertina sin verso il 1845. Capitato in quel torno a Torino il celebre Constantin, autore delle pregiate pitture su porcellana, che si ammirano nella R. Pinacoteca, il giovane Devers

V. TURATI inc.

GIUSEPPE DEVERS — *Vaso in ceramica* (644).

« in Parigi acquistata in tale arte bella fama, e poi l'infa-
« ticabile e benemerito comm. Prof. Bartolomeo Ardy, che
« vi dedica le più indefesse cure e sollecitudini con sod-
« disfacenti e lusinghieri risultati.

---

ottenne da lui di farsi istradare nelle pratiche di quel genere di dipinti, e presentati alcuni saggi a re Carlo Alberto, proteggitore costante degli ingegni, ne ricevette il sussidio di una pensione triennale per recarsi a Parigi, per vieppiù dimesticarsi in quel ramo dell'arte, divenuto fra noi quasi ignoto. — Giunto in agosto 1846 in quella capitale si diede a lavoro assiduo nelle fabbriche industriali di porcellana..... Sopraggiunti nel 1848 i rivolgimenti politici che segnarono altresì un'epoca di rivoluzione nelle arti, straniero alle lotte di quel paese, iniziatosi il Devers nella interpretazione storica dell' arte ceramica, concepì l' idea di trasportarne la coltura in Francia, giovandosi dei nuovi processi chimici per opportunamente applicarli alla materia e rivestirla con la leggiadria della forma artistica italiana; presentò pertanto i primi saggi di terra cotta dipinta al *Salon* di Parigi del 1849, che votava a lui la medaglia d'oro di terza classe, e quindi a Londra (Esposizione internazionale 1851) terre cotte, lave, porcellane artistiche, che gli ottennero la medaglia di terza classe.....

Nell'intendimento quindi di associare l'arte plastica alla pittura, entrò allievo nello studio del celebre scultore Rude, per apprendervi la pratica del modellare, e vi rimase due anni producendo ottimi saggi.

..... fondò (1857-58) uno studio privato frequentato tosto da molti.... e fu uno dei fondatori della Società *L'art appliqué à l'industrie*.

Avvenuta nel 1858 l'Esposizione di industria a Torino nel castello del Valentino, il Devers vi accorse colla mostra dei suoi prodotti presentando una gran quantità di terre cotte dipinte e smaltate sul genere antico e moderno, nonchè diverse porcellane ornamentali; una *Musa* da lui dipinta su terra cotta, dal disegno di Ary Scheffer, venne acquistata dal Municipio, e trovasi presentemente nella Galleria moderna del Museo Civico. — Gli venne allora conferita la medaglia d'oro di prima classe.

In seguito ai successi constatati all'Esposizione di Londra dell'anno 1862, fu da S. M. il re d'Italia insignito nel 1863 della decorazione Mauriziana, e quindi, dopo la Mostra mondiale di Parigi nel 1867, per la quale eseguì le decorazioni e ornamentazioni esterne dei padiglioni italiani, gli venne conferito l'ordine della Corona d'Italia. — Chiamato a Venezia nel 1868, per fondare nel rinomato stabilimento Salviati l'insegnamento dell'arte di smaltare i vetri nel modo orientale e moderno, vi attese ad un tempo a formare una raccolta di porcellane e stoviglie veneziane antiche. Finito l'impianto di quella Scuola e ritornato a Parigi, attendeva per ordinazione di quel Municipio alla decorazione dei frontoni della chiesa di S. Ambrogio, iniziandovi un nuovo sistema di ornamentazione ad imitazione del mosaico antico, allorchè la guerra sopravvenuta venne a troncare a mezzo ogni artistico lavoro *(Dallo studio di C. F. Biscarra, stampato nel giornale* L'Arte in Italia, 1871*)*.

Devers allora venne a cercare pane, lavoro e fortuna in patria, e alla sua capacità artistica si provvide con florido e lucroso impiego, col-

GIUSEPPE DEVERS — *L'Ode* (646).

« All'apice della sua onorata carriera, quando forse va-
« gheggiava non lontano il giorno di riedere in patria,
« vicino ai suoi buoni terrazzani di Bardassano, per godersi
« quel riposo che le lunghe sostenute fatiche gli avevano
« meritato, ecco che lo assaliva crudele malattia, la quale
« dopo aver lasciato, con un'ingannevole alternativa di
« peggioramenti e miglioramenti, viva la speranza per pa-
« recchi mesi che lo si sarebbe ancora potuto salvare, gli
« troncava ad un tratto innanzi tempo la vita il giorno
« sei aprile del corrente anno, alle ore 11, 30 del mattino,
« nella ancor fresca età di anni 55.

« Tutta Roma volle onorare l'illustre defunto; ma al-
« l'augusta capitale del Regno non fu seconda la nostra

---

l'impianto dell'accennata Scuola di ceramica all'Accademia Albertina. Disgraziatamente il Devers aveva contratto l'abitudine dei liquori, vizio che con gli anni crebbe al punto di vederlo trascurato della divina arte che gli aveva dato tanta gloria e gli prometteva una felice esistenza. — A poco a poco l'artista cadde nella vita disordinata dell'alcoolismo, e la sua fine prematura fu soggetto di compianto e di tristezza per coloro che avevano seguito il suo trionfale salire in fama di grandissimo artista. — Morì lontano dalla famiglia, lasciando opere che attestano quanta luce di genio veniva da quella sua mente ottenebrata poi dalla perfida sirena dell'alcool.

Fra le molteplici opere eseguite dal Devers nel periodo laborioso della sua vita, sono principali e giudicate magistrali per tecnica, gusto e senso dell'arte le seguenti: l'ornamentazione esterna della chiesa di St-Leu Napoleon Tavernie, presso Parigi — l'ornamentazione in lastre di porcellana della Sala della Regina nel Castello Reale di Moncalieri — gli *Angeli custodi*, grande terra cotta smaltata, di metri 6 di altezza e 4 di larghezza, esposta a Parigi nel 1853. — Nel 1855, quarantotto grandi medaglioni, imitazione di antica ceramica italiana, destinati per ornamento del palazzo dell'Industria « aux Champs-Elisées ». Quattro grandi bassorilievi in stile della Robbia, per incarico del Municipio di Parigi, che servirono alle decorazioni interne della chiesa di S. Eustacchio. — Nel 1859 l'*Italia redenta*, grande busto in terra cotta, per commissione del Ministero delle Belle Arti francese — e tre vasi monumentali rappresentanti *La Pace, La Guerra* e *Il trionfo degli Alleati* per lo stesso Ministero.

Di lui sono celebri le imitazioni in smalto dei mosaici bizantini; i paramenti, imitazione delle antiche fabbriche di Urbino, dei vasi di farmacia che ricordano quelli di Castel Durante; — le decorazioni del palazzo Benoit-Champy, in via Chaussée d'Antin a Parigi, nonchè quelle eseguite per un gabinetto del palazzo di Saint-Chaix nella medesima città.

I principali Musei d'Europa acquistarono nelle varie Esposizioni dei saggi di ceramica del Devers, giudicato degno di tenere un posto fra i grandi maestri dell'antichità.

« Torino. Essa che lo aveva visto nascere, che ne seguì
« con sincero plauso la splendida carriera, e che a lui va
« debitrice se ha potuto essere eretto alla memoria di quei
« grandi che concepirono ed effettuarono il traforo del
« Fréjus, quel degno monumento da lui ideato e che sorge
« sulla vasta e bella piazza dello Statuto, non poteva re-
« stare indifferente alla sua morte. Ed invero qual più im-
« ponente dimostrazione d'affetto e di reverenza; quale
« maggior prova di sincero dolore di quella cui assistemmo
« il mattino del 10 aprile ultimo scorso? Ad attendere
« l'arrivo del feretro quale numeroso stuolo di gente noi
« non vedemmo affollarsi alla stazione ferroviaria! Erano
« parenti, amici, personaggi illustri ed autorevoli, uomini
« politici e letterati; erano rappresentanze della R. Acca-
« demia Albertina, della Società Promotrice delle Belle
« Arti, del Circolo degli artisti, della Società d'incoraggia-
« mento alle Belle Arti, di cui era Presidente, che vole-
« vano dare al caro estinto un ultimo saluto prima che la
« sua salma dalla città fosse trasportata al castello di Bar-
« dassano per essere colà discesa nel sepolcreto della fa-
« miglia e chiusa per sempre nell'eterno e misterioso
« silenzio della tomba! »

La comparsa alle Esposizioni della Promotrice delle opere degli artisti che nelle altre provincie s'erano messi all'avanguardia della giovane scuola, fu uno dei fattori più importanti del movimento tecnico e ideale compiutosi nell'arte piemontese nel decennio da noi rapidamente studiato. Pietro Michis e Mosè Bianchi, portarono fra noi la buona novella del risveglio della scuola lombarda, dove l'arte del pennello andava già di più avvantaggiandosi delle dottrine naturaliste, alla sincera applicazione delle quali corrispondevano la ricerca tecnica personale, con cui quei due egregi artisti ricostituirono i fondamenti pittorici della loro tavolozza. L'autorità di Michis, che nel 1867 esponeva alla Promotrice un grande quadro di costumi, *Addio alla sposa*,

giungeva in buon punto a sostenere le ragioni artistiche, che avevano consigliato il Delleani a ritemprare la vocazione sulle indicazioni dei grandi coloristi veneti. Mosè Bianchi, che fu uno dei più fedeli alla Promotrice, veniva quasi nello stesso tempo a precisare fra noi quel senso della solidità, quella maniera di dar corpo al colore, che le nuove generazioni avrebbero felicemente impiegato per trascrivere il vero con larga e sicura interpretazione pittorica.

Nello stesso tempo, da un capo all'altro della penisola si andavano accentuando, nel campo polemico della letteratura artistica, le controversie di principî, le ricerche, le questioni e i problemi estetici, suscitati dai trionfi delle opere dei novatori. Sorgevano e sparivano giornali d'arti, riviste, illustrazioni; la stampa quotidiana concedeva agli interessi dell'arte un'importanza inusitata; le accademie, i circoli, e ogni altra specie d'istituto artistico, erano agitati dalla nuova corrente d'idee, di sentimenti e ispirazioni; di giorno in giorno il fermento cresceva, e con esso il bisogno di ristabilire l'ordine mediante le decisioni inappellabili di una autorità superiore, istituita sui principî del diritto moderno, col suffragio delle maggioranze, che avessero interesse e capacità a decidere.

Il parlamentarismo, che allora faceva le sue prime difficili prove nella politica, per soddisfare a quei bisogni di giustizia, fu impiegato anche in Italia alla risoluzione dei più alti problemi estetici e didattici dell'arte moderna, portati alla discussione del 1° Congresso artistico, tenutosi in Parma nel mese di settembre del 1870. In quel Congresso si esaurirono, con decisioni più o meno positive, le più complicate questioni che agitavano il mondo dell'arte. Non mancò mai la maggioranza in favore degli ordini del giorno inspirati alla più larga indipendenza dello studio e della pratica dell'arte; si fecero voti di esplicita adesione al movimento delle idee e dei sentimenti che ristabilivano a fondamento estetico della pittura e scoltura l'ispirazione del vero, e si presero deliberazioni che avrebbero dato al

Governo illimitata autorità di riformare le accademie e riordinare lo studio del disegno nelle scuole da lui dipendenti.

Da quell'affiatamento, a parte la praticità delle discussioni e dei voti, gli artisti italiani ebbero occasione di formarsi un criterio sulle condizioni morali e tecniche dell'arte patria, di sentirsi meno isolati nella lotta per la conquista dei nuovi ideali, di riconoscere che in ciascuna provincia s'agitava e affermava la tendenza innovatrice, lo spirito di ricerca, il medesimo bisogno di nuove affermazioni, che abbiamo veduto pronunciarsi e svolgersi nell'attività della scuola piemontese dal 1860 al 1870.

E mentre a Parma il pensiero dell'arte italiana cercava nella libera discussione di ristabilire i principî, che avrebbero dovuto unificarne il movimento, il più grande degli avvenimenti sociali e politici della rivoluzione per l'indipendenza nazionale aveva felice compimento: La caduta del potere temporale del Papato e la occupazione di Roma, acquistata alla patria, il 20 settembre, due giorni dopo la chiusura del Congresso artistico di Parma.

V.

1870-1880.

A Parma nel 1870, a Milano nel 1872, in tutte le Esposizioni nazionali e regionali che seguono quelle due prime grandi gare del genio dell'arte, fino all'Esposizione di Torino del 1880, che fu l'epilogo glorioso del movimento di quel periodo, prende carattere affermativo e generale la completa emancipazione dal convenzionalismo accademico, classico, romantico, e il reintegrarsi dell'arte nello studio e nelle ispirazioni della natura e della vita.

Ora non si tratta più di opporre dottrina a dottrina, di credere in questa o quella maniera per tenere a bada gli avversari, vincerli, intimidirli; per ritardare o affrettare il trionfo dei nuovi ideali. Non vi è più da lottare che per giustificare, mediante la produzione d'opere magistrali, la vittoria conseguita sopra tutto quanto impediva la libera esaltazione del genio della modernità.

Fra i pittori italiani, che hanno preso la responsabilità di rappresentare l'arte di questo periodo, si stabilisce, che il colore, elemento intrinseco della tavolozza, nonchè il risultato delle loro ricerche individuali, debbono essere i due punti di riannodamento, che li faranno riconoscere solidali e partecipi alla conquista della gloria, che la patria si ripromette dalla loro operosità collettiva. La nazionalità dell'arte non si dovrà per ciò intendere, come una materiale e sistematica sottomissione del genio individuale e regionale, al preconcetto di dare unità fisionomica alle opere prodotte da un capo all'altro della penisola; ma verrà, al postutto, affermata mediante il concorso di tutte le scuole locali che, senza perdere il bell'accento fisionomico loro proprio, saranno unificate dal pensiero di restituire all'Italia la fama di nazione artistica per eccellenza.

Meno rare eccezioni, le scuole continuano a mantenersi distinte, nelle opere e nell'individualità. Il primo beneficio delle dottrine naturalistiche consiste appunto nel permettere ed eccitare la più ampia e sincera manifestazione del genio personale e collettivo.

Non possiamo soffermarci a studiare la lietissima promessa di uno splendido avvenire, che allora fecero le opere dalla forte schiera degli eccellenti artisti seguaci del grande ideale. I nomi loro, nomi popolarissimi, bastano a dire di quali forze morali, intellettuali e tecniche disponeva l'arte della pittura italiana, quando, con l'unità della patria, dal Campidoglio veniva proclamato necessario che tutte le attività della nazione dovevano moltiplicarsi e accrescere, per farci degni di Roma.

Le Esposizioni nazionali ci danno, col nome degli artisti che vi trionfarono con opere veramente affermative, la giusta misura della importanza estetica e della efficacia artistica del movimento, ch'ebbe nei suoi pittori il sentimento della dignità della patria ricostituita in nazione con Roma capitale.

Domenico Morelli, i Palizzi, Saverio Altamura, Maldarelli, Michele Tedesco, Sciuti, Dalbono, Tofano, Boschetto,

Parisi, De Gregorio, Sagliano, Mancini, Cortese, Camillo, Pagliano, Mosè Bianchi, Cammarano, Miola, Toma, Nelti, Tancredi, Ponticelli, Marinelli, Maccari, Ussi, Clerici, Cremona, Zandomenighi, Lezzo, Ciardi, Cherubino Kirchmayer, Silvio Rota, Alessandri, ecc., ecc., erano gli artisti che in pieno rigoglio dell' ingegno, giunto a maturità, o nelle loro prime prove, nelle altre provincie, esaltavano, con opere decisive, le ricerche, le nuove ispirazioni della pittura italiana.

La scuola piemontese, che aveva ormai acquisito il diritto di venire distinta dalle altre per una propria fisionomia e uno speciale modo di prender parte efficacissima al movimento generale, d'allora in poi, non ebbe più bisogno di ricorrere all'estero per trovare nuovi elementi di elaborazione estetica; ad essa, come a tutte le altre, bastavano le Esposizioni regionali, dove, quasi annualmente, gli artisti trovavano materia di studio, di meditazione e di emulazione.

D'altra parte, il Piemonte era la regione che aveva esperimentato prima delle altre provincie, con felicissimi risultati, l'attività artistica rivoluzionaria; cosicchè si può dire che lo spirito d' innovazione e di ricerca del nuovo periodo era fra noi oramai tradizionale. Pubblico e artisti erano disposti a qualunque ardimento, ad accettare tutte le energie di nuovi impulsi.

Gli esempi dati da Gamba, Gastaldi, Pittara, Avondo, Fontanesi erano troppo recenti e suggestivi, perchè i giovani entrando nell'arte non impiegassero tutto l'ingegno a progredire con sicurezza nella via indicata da quei maestri. Chi si ferma, in arte come in politica, retrocede, e il motto della generazione artistica che fiorì dal 1870 al 80 fu: *sempre avanti.* Non si può negare, che alcuni artisti di quel periodo abbiano applicato la baldanzosa formula alla cieca, senza avere, cioè, un' idea esatta della meta di quel procedere avanti; ma la maggior parte, nonostante la fretta con che dovette mettersi all'avanguardia del movimento, sempre

più accelerato, sentiva l'obbiettivo estetico a cui metteva capo l'ardente operosità delle tavolozze piemontesi.

Soltanto in una vera storia dell'arte nostra, meditata a lungo sopra documenti e testimonianze, potremmo studiare con precisione gli elementi estetici, morali e sociali che concorsero a determinare l'operosità di ciascuno degli artisti che rappresentano questo periodo. S'oppone ad una giusta valutazione dei fatti e delle opere sui quali dovremmo fondare il nostro giudizio, lo stato di coscienza in cui ci troviamo, naturalmente, di fronte ai medesimi. Noi abbiamo vissuto delle passioni, delle aspirazioni, dei dolori e dei trionfi di questi artisti, e ci sembra impossibile elevarci alla imparzialità, che deve servire a costituire ciascun giudizio di uno storico. Limitiamoci adunque a raccogliere documenti, senza tentare di precisarne l'importanza oltre la misura illustrativa.

G. B. QUADRONE.

Una delle figure d'artista, che ha maggior fermezza di lineamenti ed esprime con sicuro accento fisionomico il proprio ambito artistico, è quello di G. B. Quadrone.

Egli esordiva nella pittura di costume, in quella forma dell'arte che servì di transazione tra l'ideale eclettico e il critico, e nello stesso tempo iniziò il movimento della scuola colorista.

G. FERRI.

Il Quadrone fece i suoi primi studi a Torino, all'Accademia Albertina, dove ebbe per maestro Gaetano Ferri (1).

(1) Le notizie artistiche e biografiche dell' egregio pittore professore Gaetano Ferri, mi mancarono quando sarebbe stato opportuno scrivere di lui e delle sue opere, intrattenendomi dei suoi colleghi Gamba e Gastaldi. — All' involontaria omissione, intendo supplire con la seguente biografia, gentilmente fornitami dall'egregio amico C. F. Biscarra:

Gaetano Ferri nacque in Bologna nel 1822. Nella sua prima gioventù fu condotto a Parigi, per raggiungere i suoi genitori dimoranti in quella città, ove fece i suoi studi artistici sotto il distinto pittore Francesco Buchot.

All'età circa di 20 anni se ne andò a Roma onde perfezionarsi nell'arte. Per causa della salute delicata visse parecchi anni nelle isole di Hyères, e poscia a Nizza Marittima, ove conobbe intimamente il celebre Paul Delaroche, ed i suggerimenti del quale gli giovarono per completare la sua maniera di fare. Nell'anno 1852, giunto a Torino, dipinse il quadro

Ma trovò se stesso, e decise la propria maniera personalissima, dopo gli studi compiuti a Parigi. Anch'egli, lungi dal farsi pedestre imitatore dei grandi maestri che lo impressionarono, ne accettò le dottrine tecniche e ideali come una guida a mettere nell'opera tutto il suo temperamento. Perciò egli è uno dei pochi che si possa vantare di avere uno stile; la grande impronta individuale che è propria degli ingegni superiori.

Non capiterà mai di confondere l'opera del Quadrone con quella degli altri, come accade, talvolta, per i dipinti di molti abilissimi.

Nelle sue piccole tele, disegno, colore, impressione, sentimento, intenzioni, tutto è serrato e inciso dalla unità fisionomica che lo fa distinguere a colpo d'occhio.

E perchè ha uno stile, Quadrone, fra gli artisti piemontesi viventi, è quello che in linea artistica è il più concludente, il più completo. — Nell'arte sua non v'è alcuna delle talvolta belle incertezze che distinguono la produzione di chi lavora con alacre spirito di ricerca, o con timida fede nelle proprie forze. — Non vi è nulla di occulto, di mistico, di seriamente intenzionale, in quei suoi quadri che tutto dicono e spiegano con chiarezza matematica. — Si

---

intitolato l'*Annunzio della morte del re Carlo Alberto;* il quale lavoro ottenne in una Esposizione di Parigi la medaglia d'oro di 2ª classe ed il quadro fu acquistato da S. M. il re Vittorio Emanuele; e per tale opera fu nominato professore all'Accademia di Belle Arti in Torino, restando in tale carica sino al giugno 1871. — In quel tempo dipinse il gran quadro della morte della Principessa di Lamballe, che si può dire il suo capolavoro e che fu acquistato dal Re di Portogallo. — Uno dei lavori notevoli del Ferri è pure uno dei quattro quadri che decorano lo scalone del Palazzo Reale.

Degnissima di ricordo è una mezza figura, dipinta con vigoria somma e potenza di sentimento, nella quale si propose di rappresentare Jacopo Foscari in carcere.

L'insegnamento da lui impartito nella scuola di pittura della Regia Accademia, fu altamente apprezzato da chi ebbe la sorte di averlo maestro, per la profondità della sua dottrina e per l'interesse affettuoso con cui lo impartiva ai suoi allievi. — Affranto da grave malattia, scelse a suo ritiro il soggiorno di Oneglia nella Riviera Ponente, ove vive tuttora quasi isolato, benchè desiderato, dal mondo.

vede che le sue opere sono sapientemente elaborate e meditate; ma il metodo di quella elaborazione è omai fissato nell'intelletto dell'autore, non meno sicuro della tecnica necessaria ai fini estetici ch'egli si propone, assecondando il proprio temperamento.

Dicesi che nelle opere di Quadrone si trovino espresse in bella sintesi individuale alcune delle qualità artistiche di Zamacoi, Fortuny e Meissonnier: è certo però ch'esse risentono delle dottrine tecniche ed artistiche che quei sommi maestri fecero predominare ai loro giorni. — Comunque, questo pittore riuscì ad essere individuale nella misura sufficiente a procurargli ammiratori e compratori, là dove quei maestri avevano stabilita la supremazia della loro tavolozza. — A Londra, a Parigi, in America, quando la crisi economica non aveva ancora impoverito il movimento artistico europeo, le tele del Quadrone erano classificate fra le produzioni dei migliori pennelli contemporanei; risultato a cui non si arriva senza essere individuali.

Il provato buon successo, le lusinghe della gloria, la fortuna, tutti i fascini che tentano l'artista, non alterarono in Quadrone la semplice modestia del suo carattere, che lo persuade a tenersi lontano da ogni vanità professionale, a vivere tutto nel lavoro. — La caccia è il suo svago, anzi la sua passione; e da essa ha tolto le migliori ispirazioni, i soggetti delle sue tele più fisionomiche (1).

---

(1) Molte tra le migliori opere del Quadrone non sono conosciute a Torino; poichè, tosto finite, egli le spediva all'estero, ai committenti e ai negozianti.

Espose alla Promotrice: 1865, *Vittor Pisani in carcere*. — 1866, *Amleto nel camposanto*. — 1867, *Margherita*. — 1868, *Il gentiluomo musico*. — 1869, *L'agguato*. — 1870, *In riposo*. — 1871, *In tempo di pace* — *Un giullare* — *Ritratto*. — 1872, *Bottega*. — 1875, *A quattr' occhi*. — 1880, *Dopo la rappresentazione* — *Un naturalista* — *Un pittore nello studio* — *Il giudizio di Paride*. — 1884 (Esposizione nazionale), *Provvisione in Sardegna* — *Mercato in Piemonte* — *In Sardegna* — *Carità*. — 1886, *Negozianti ambulanti* — *Una fermata*. — 1887, *Per viaggio*. — 1888, *Alle groppe* — *Ronzino sardo* — *Suonatori ambulanti*. — 1889, *Dopo una battuta*. — 1890, *Una vecchia berlina*. — 1891, *Cacciatore clandestino*.

L'autore dell'*Hodie tibi cras mihi*, che così può essere per antonomasia chiamato Pier Celestino Gilardi, in seguito alla fama di eminente artista e alla popolarità che diede al suo nome quell'opera magistrale, è tra gli artisti nostri colui che tenne in gran conto e impiegò, con ottimi risultati, le dottrine artistiche che il Gastaldi svolse nell'insegnamento accademico e affermò nelle sue più importanti opere. — Gilardi nel sentimento della forma, nella interpretazione del colore, nella scelta dei soggetti e nella composizione, nell'insieme delle sue opere si appalesa convinto del buon fondamento estetico della scuola da cui deriva. Egli si studia di riuscire nuovo e personale, accettando, senza restrizioni, con sincerità, l'arte di genere, come viva espressione del sentimento estetico moderno.

P. C. GILARDI.

Entrò nell'arte della pittura, vincendo ad una ad una le difficoltà che insorgono contro la vocazione di chi è costretto ricavare per tempo un lucro immediato dal proprio lavoro.

Gli fu buona ventura discendere da una famiglia di scultori in legno, di Campertogno in Valsesia, dove nacque nel 1842. Senza ciò egli, forse, avrebbe dovuto sacrificare il giovine ingegno, impiegandolo in un mestiere negativo alla conquista dell'ideale che gli sorrideva, fino dal giorno in cui entrò nella Scuola professionale d'intaglio di Varallo, dove apprese gli elementi del disegno. — Nel Laboratorio Barolo di quella città, si perfezionò, e di là uscì giovanissimo, in grado di poter acconciarsi a lavorare presso uno zio intagliatore, stabilito in Savoia. — Dalla bottega dello zio, passò a Torino con la ferma volontà di studiare la pittura, ricavando nello stesso tempo da vivere dall'operosità del suo scalpello di scultore in legno. — Riuscì in quell'impresa, come tutti coloro che alla fermezza dei propositi accoppiano l'ingegno e una forte predisposizione all'arte. A 21 anni entrava così alla nostra Accademia nella scuola di pittura del professore Gastaldi, e a 24 dava già il primo saggio del suo ingegno, esponendo alla Promotrice un quadro che aveva per soggetto: *La morte di Andrea del Sarto*.

In quello stesso tempo acquisiva, con opere pregevolissime, maggior fama di distinto scultore in legno. Tra l'altre cose esponeva due busti di Cavour e Garibaldi, che sostenevano con bellissimo accento artistico le promesse che egli principiava a dare come pittore.

Terminati gli studi accademici, si recò a studiare i grandi maestri dell'antichità a Firenze e a Roma, nelle quali città dimorò per un periodo di cinque anni, mandando a Torino frequenti prove del suo avanzare nell'arte del dipingere.

A lui, come a molti, la pittura non bastò a procurargli le condizioni economiche necessarie a lavorare con tranquilla libertà di spirito, ed entrò come insegnante nella Scuola professionale di disegno di Biella. La scuola gli prendeva la miglior parte del suo tempo. Anelando alla vita dell'arte, come la intende chi vuole elevarsi e produrre delle opere affermative, non tardò a disgustarsi d'una pace a cui doveva sacrificare le sue ispirazioni artistiche. — Dopo tre anni diede le sue dimissioni, disposto a non chiedere più nulla che alla libera produzione del suo ingegno. — Lottò aspramente, finchè potè occupare un posto degno di lui, che lo mise in grado di svolgere con relativa tranquillità le forze del suo ingegno di pittore. — Il posto di supplente alla scuola di pittura del Gastaldi, lasciato vacante dal Gilli alla nostra Accademia, gli fu dato per sollecitazione dello stesso titolare, che aveva sempre avuto fede nell'avvenire di quest'ottimo suo allievo. — Gilardi allora, tolto alle dolorose preoccupazioni della vita materiale, iniziò il periodo brillante della sua carriera. — Tutto il tempo che gli lascia la scuola è da lui impiegato nella pittura di genere e nel ritratto, dove riescì ad affermarsi, concludendo splendidamente col quadro esposto nel 1884; opera d'ispirazione sentita, patita, che rende e trasmette la poesia del soggetto, così che non vi lascia tempo ad avvertirne i difetti, e vi rapisce in emozione morale ed estetica nobilissima. L'*Hodie tibi cras mihi*, acquistato dal Re, che ne fece dono al nostro Museo Civico, rimane fra le opere che

meglio documentano i caratteri del movimento dell'arte piemontese dei nostri giorni.

In esso trovi organizzate le tradizioni stabilite nell'arte indigena, dalla feconda operosità di Gamba e Gastaldi, insieme alla trascrizione passionale del vero, come è espresso nei quadri dei pittori di genere della moderna scuola inglese.

Eletto, dopo la morte di Andrea Gastaldi, professore della Scuola di pittura, Gilardi continua ad essere uno dei migliori rappresentanti dell'arte nostra. Egli ha dinanzi a sè tempo ad illustrarsi, essendo oggi nella piena virilità della forza propria al suo bellissimo ingegno (1).

C. GHIRARDI

Ghirardi Cesare di Mondovì e Carlo Soave di Alessandria, entrarono nell'arte mentr'erano ancora allievi dell'Accademia, e ne è prova la pala d'altare ch'è nella chiesa dei Ss. Pietro e Paolo, da monsignor Vacchetta ai due valenti giovani allogata, per consiglio del loro maestro Andrea Gastaldi.

Il soggetto della pala si prestava alla diversità delle loro inclinazioni artistiche, perchè si trattava di dipingere un S. Michele che combatte il Demonio. Soave, che pari al nome aveva il temperamento delicatissimo, proclive alle dolci visioni vi dipinse l'Angelo; Ghirardi, natura fiera e meditabonda, predisposto a sentire la vigoria del sentimento drammatico, eseguì il Demonio; e da quella logica

(1) Celestino Gilardi espose alla Promotrice: 1862, *Cavour — Garibaldi* (busti in legno). — 1863, *Madonnina* (statuetta in legno) — *La morte di Andrea del Sarto*. — 1864, *Bruto aspetta l'ora della congiura*. — 1865, *S. Giovanni Precursore*. — 1866, *Il nonno in pensieri*. — 1868, *L'offerta*. — 1872, *Ritratto*. — 1873, *Alcuni ritratti*. — 1874, *Una partita alla morra*. — 1876, *Peccato di desiderio*. — 1877, *Fra l'antico e il moderno*. — 1878, *Al Santuario*. — 1879, *Tra pipa e bicchiere*. — 1880 (Esposizione nazionale), *Presentazione ufficiale — Frivolità — Dopo la questua — Et ne nos inducas in tentationem — Kirie — Benedizione all'aria aperta — Bevitore — Gli architetti della parrocchia — Ritratto*. — 1881, *Amore ed Arte*. — 1883, *Fiori da vendere — Alcuni ritratti* — 1884, *Hodie tibi*, ecc. — 1885, *Primi pericoli*. — 1887, *Prima confessione*. — 1888-89, *Ritratti*. — 1890, *Mesta canzone*. — 1891, *Tra ferro e fuoco*.

fusione d'idealità e di sentimenti l'opera uscì affermativa, quanto mai promettente un bell'avvenire ai due ingegni che aveva felicemente impiegati.

Ghirardi Cesare nacque a Mondovì nel 1841. Mentre le due scuole di pittura istituite dal marchese Di Breme nell'Accademia si contendevano la supremazia di felici risultati, Ghirardi fu il campione di quella diretta dal Gastaldi.

La natura, che lo aveva dotato di una speciale fierezza nel sentimento del colore, e lo studio, a cui attendeva col fervore della vera vocazione, gli assegnarono il più distinto posto fra i suoi condiscepoli.

La storia interpretata pittoricamente avrebbe dovuto essere il mondo della intelligenza di Ghirardi. Temperamento eroico e meditativo, disponeva delle qualità soggettive indispensabili a portare nell'esercizio dell'arte la nobile grandiosità dei concetti, desunti dallo studio e dalla intuizione dei caratteri e dei tipi eroici.

Sfortunatamente per lui, e per l'arte piemontese, Ghirardi non potè dedicare tutta la propria attività in quel ramo dell'arte, quanto e come avrebbe potuto.

Di quella sua predisposizione a fare dell'arte pura, elevata, all'infuori di ogni preoccupazione, per solo geniale impulso di natura privilegiata nel sentire e vedere largamente, lasciò traccia nelle due opere, che uscirono dal suo studio come primo saggio della di lui fortissima individualità.

Nel 1867 espose la *Lucrezia*, ch'è un bellissimo nudo, dipinto con larghezza di maestro, con fiero sentimento di coloritore, con suprema intelligenza del dramma morale e pittorico proprio al soggetto. Era la espressione viva di una forte individualità di pittore, e gli artisti ne furono entusiasti. La *Mirra*, che comparve nel 1869: è un'altra potente affermazione, specialmente per il magistero del colore e del disegno con che l'autore aveva rilevato il nudo della incestuosa figlia di Ciniro. Era tutto un palpito di carnosa freschezza, degna della tavolozza che aveva esaltato Lucrezia Romana.

Più bella e concludente caparra della grande vocazione Ghirardi non avrebbe potuto dare: nel 1870 era già classificato fra i maestri della nostra scuola; fra le individualità meglio temprate all'esercizio della grand'arte. Ma, anch'egli, la bella idealità dovette subordinare alle condizioni dell'ambiente, e fu allora che, senza perdere le qualità migliori del suo temperamento, si diede al ritratto.

Ghirardi ritrattista, richiederebbe uno studio maggiore che non comporta la brevità del mio lavoro.

Tutte le volte ch'egli ebbe la fortuna di imbattersi in un modello capace di destare in lui la grande vena dell'artista-filosofo, del colorista focoso, riuscì ad eseguire delle opere pregievolissime. Fra i suoi migliori ritratti, è noto nel mondo dell'arte nostra quello del signor Spurgazzi, che in linea di pura arte è una delle tele più significative e fisionomiche dell'autore.

Ghirardi Cesare ha tutti gli entusiasmi della sua arte, e per essi si diede la solida coltura di chi intende ad elevare il proprio sentimento alla suprema concezione del bello estetico e morale.

Alcuni suoi scritti, comparsi sui periodici artistici italiani, gli conferiscono la fama di profondo ed acuto conoscitore, di coscienzioso apprezzatore dell'altrui merito.

La sua autorità artistica, e il suo carattere, che si può dire organizzato sugli esempi della virtù antica e della perspicacia moderna, lo fecero eleggere consigliere della Direzione della Società Promotrice di Belle Arti, nel quale sodalizio da undici anni si distingue per intelligente operosità.

Fece parte della Commissione speciale, ordinatrice la Esposizione retrospettiva, dove la sua *Lucrezia* e la sua *Mirra*, avrebbero potuto figurare tra le migliori affermazioni del genio della pittura piemontese del secolo nostro.

C. Soave.

Carlo Soave era nato in Alessandria il 2 gennaio 1844 da ottima famiglia, sensibilissima al culto dell'arte. Ancora bambino, Carlo principiò a dimostrarsi chiamato all'arte

della pittura, posponendo ogni svago infantile al piacere di rincantucciarsi a giuocare coi colori e colla matita.

A dieci anni, la famiglia, che voleva assecondare quella precocissima vocazione, lo mise allo studio del disegno presso il maestro Rossi, scultore e pittore alessandrino. — Entrò allievo nell'Accademia abbastanza avanzato nella conoscenza del disegno, e ne percorse brillantemente i corsi guadagnando premi, concorsi, e tutte le distinzioni dei migliori scolari. Abbiamo narrato come il suo maestro di pittura Andrea Gastaldi, ne riconobbe l'elevatezza dell'ingegno, scegliendolo col Ghirardi per l'esecuzione della pala della chiesa dei Ss. Pietro e Paolo.

Carlo Soave ebbe ingegno fine e versatile, e il bell'equilibrio delle facoltà lo rendevano capace di trattare con la medesima squisitezza di sentimento il quadro di genere, la decorazione, e il disegno illustrativo. S'era dato un'educazione artistica completa, viaggiando le principali città d'Italia, recandosi a Parigi a studiarvi i principali maestri dell'eleganza e del gusto. Da Venezia aveva riportato vivissime impressioni, che avrebbe sicuramente elaborate nella sua produzione, ove gli fosse bastata la brevissima esistenza ad esprimere la simpatica individualità del suo ingegno.

Esordì felicemente come pittore di genere nell'Esposizioni della Società Promotrice e del Circolo degli Artisti, con dei quadrettini briosissimi per gusto nella scelta dei motivi, nella composizione e scienza del colorito. Quelle piccole opere gentili gli procacciarono buon nome, e lavoro. In armonia estetica con quella produzione della sua tavolozza, erano i disegni che pubblicava nei giornali illustrati.

Erano allegorie, caricature, composizioni illustrative, condotte con garbo personale, improntate dell'eleganza festosa di una fantasia di moderno decoratore. Nel *Pasquino*, nell'*Illustrazione Italiana* la sua bella mano lasciò pregevole traccia.

Fu tra i primi a risentire l'influenza delle grazie spigliate che i francesi impiegavano nell'illustrare i loro periodici artistici, letterari, mondani. Nelle sue pagine si trova la leggiadra spiritualità, che rende interessante e piacente il più semplice capriccio di fantasia.

CARLO SOAVE.

La leggiadria del tono e la finezza aristocratica del gusto di C. Soave, è ancora più evidente nella sua opera decorativa. Della sua artistica capacità come pittore decorativo rimangono saggi splendidi nel palazzo della Cisterna.

Molte camere e sale della ducale dimora furono abbellite dalla sua tavolozza, con pannelli, lesene, finti *gobelins*, affreschi, in ciascuna delle quali opere sono edificate le grazie del suo prontissimo ingegno.

All'Esposizione del 1870 erano fra le opere più ammirate i dipinti in stile Watteau da lui eseguiti per un gabinetto Luigi XV, esposti da una Casa industriale torinese.

E poichè doveva vivere del proprio lavoro, e impiegava seriamente il suo ingegno in ogni opera, rimane importante documento della sua indefessa operosità il lavoro litografico da lui eseguito per la Ditta Doyen, che lo ebbe fra i suoi migliori collaboratori artistici. I ritratti di Umberto e Margherita nel primo anno del loro regno, sono tra le migliori litografie, uscite in quell'epoca per festeggiare quell'avvenimento.

Della grande e importante produzione di Carlo Soave, la nostra Esposizione Retrospettiva non potè avere che le sovraporte da lui eseguite per un villino signorile, con affettuosa cura conservate dal fratello Giovanni fra le memorie lasciategli dal nostro artista. La riproduzione che ne facciamo può dare un'idea del gusto della composizione che distinse il Soave in quel genere di pittura.

Anch'egli fu tra coloro che dovettero disciplinare il libero volo dell'ingegno, il santo entusiasmo per l'arte, le aspirazioni più belle ed alte, alla tirannide del destino avverso.

A 22 anni, rimasto orfano di padre, dovette pensare a sè e impiegare tutta la propria attività in lavori produttivi meno gloria che pane. E quando, col lavoro indefesso e lo studio, stava per vincere la propria sorte e conquistare la indipendenza necessaria a dar libero corso al proprio genio, la morte lo colpiva in piena maturità; a 37 anni.... il giorno 11 giugno 1881.

« Di quanta affettuosa stima egli godesse, si ebbe la più « splendida e commovente prova stamane, alla sua sepol- « tura. Il corteo funebre numerosissimo si componeva della « parte più eletta della cittadinanza torinese; gli artisti « erano quasi al completo; vi erano distinti letterati, scien- « ziati e i rappresentanti della stampa. Tutti erano visibil- « mente commossi, nel dare l'estremo addio all'eccellente « artista, all'amico impareggiabile. »

Con queste parole la *Gazzetta di Torino* narrava ai suoi lettori l'impressione dei funebri di Carlo Soave; affermando

CARLO SOAVE — *Sovraporta* (480).

CARLO SOAVE — *Sovraporta* (494).

l'universale compianto che destò la sua perdita nel mondo dell'arte piemontese.

E per dirne la nobiltà del carattere e dell'animo, nella stessa infausta occasione, il giornale *Il Risorgimento* ne commemorava la morte scrivendo che di Carlo Soave si poteva dire: *respondent rebus nomina saepe suis.*

C. DELLEANI Dice Giovanni Camerana che Celestino Delleani, minor fratello di Lorenzo nostro, non si guardò nell'anima prima di vent'anni. Ma come, da quel ripiegarsi nella propria coscienza d'artista, dovuto in parte all'incitamento e agli esempi del fratello, Celestino si convinse d'essere fra i chiamati, non tralasciò nulla per riuscire, come sarebbe riuscito, ove la morte non fosse venuta ad arrestarlo sul cammino della gloria.

— Se tu vuoi ch'io venga al tuo studio, devi farmi dipingere; devi darmi i pennelli e la tavolozza e lasciarmi fare.

In questa risposta, data al fratello che lo invitava a dedicarsi seriamente alla pittura, Celestino diede la sintesi della forza intellettuale ch'egli si sentiva possedere per raggiungere i fini dell'arte.

E andò così. Entrò nello studio del fratello a quelle condizioni antididattiche, ed ebbe ragione lui; poichè principiò a fare delle sorprendenti copie di alcuni paesaggi di Federico Pastoris e di Lorenzo Delleani, con la sola guida del talento naturale.

Era nato anche lui pittore, sensibile alla voce della natura, pronto a sviscerare un motivo nel vero e nella tela. Ed è perciò che col pennello, quando non sapeva ancora disegnare, trovava prontamente se stesso e metteva giù con facilità della pittura sana, di buon impasto e di sicura ispirazione.

« Nell'amor nuovo, nell'amore dell'arte, l'amore per il
« patrio nido (era nato a Pollone Biellese nel 1850) si fece
« più che mai vivo ed intenso. E a lui fu propizia la
« patria, e sul finire di quell'anno, il 1870, Celestino Del-
« leani espose nel Circolo degli Artisti di Torino il primo

« suo quadro: *Canton Zavolino a Pollone* (1). In presenza
« di quel nome nuovissimo e di quella pittura pur già
« tanto robusta, gli artisti meravigliarono. »

CELESTINO DELLEANI.

Toni! esposto alla Società Promotrice nel successivo anno 1871, stabilì con maggiore evidenza la serietà della vocazione di Celestino Delleani, dell'artista che ancora inesperto dipingeva, per incarico del pittore Pastoris, nella sala della palazzina Heber dei puttini meravigliosi per vivacità, espressione; dipinti con larghezza di pennello erudito e praticissimo.

I *Dintorni del Biellese* lo rappresentano all'Esposizione del Circolo di quell' anno medesimo. Poi venne il quadro *Soldati di ventura al bivacco*, eseguito in collaborazione con Lorenzo, che ne fece le macchiette. Quell'opera dopo aver

(1) G. CAMERANA, *Arte in Italia*, gennaio 1873.

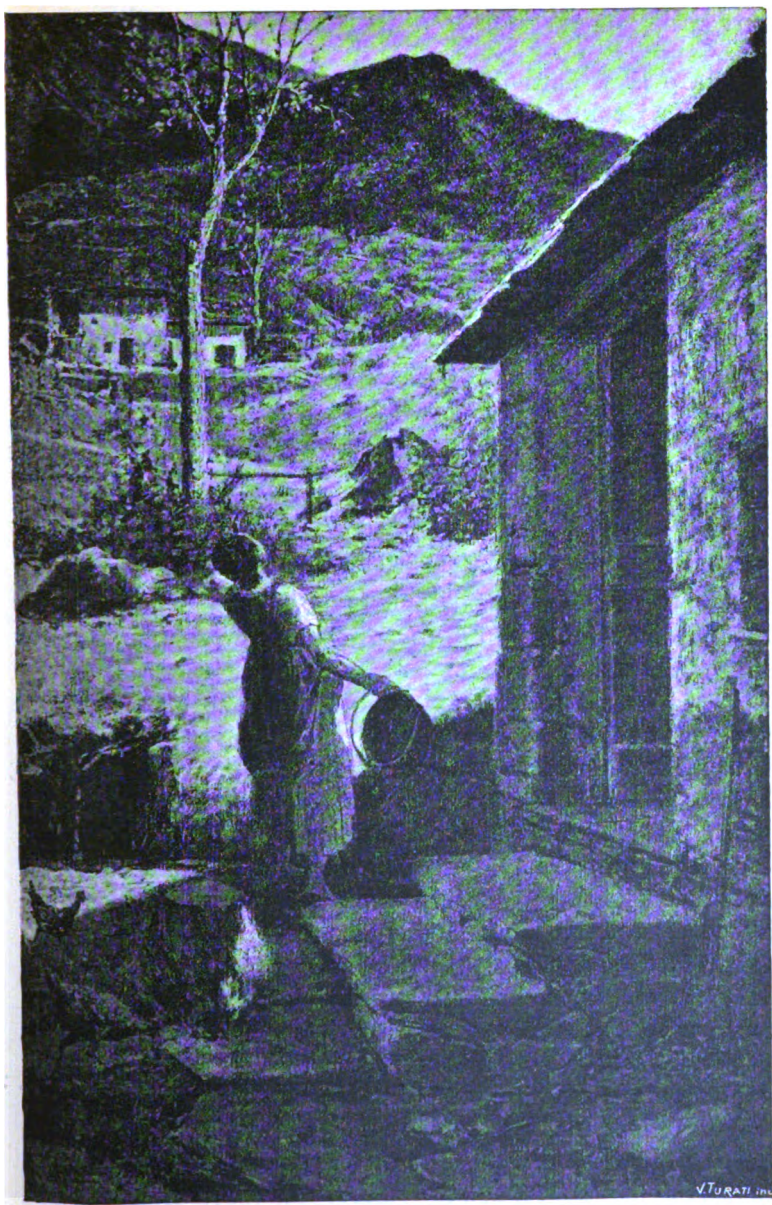
trionfato fra le migliori esposte alla Promotrice di Torino, nel 1872, fu mandata alla Mostra nazionale di Milano. L'Accademia di Brera ne stabilì la superiorità artistica, scegliendola fra quelle che si mandarono a Vienna a tenere alto il decoro dell'arte italiana nell'Esposizione del 1873. — E poi??? — Risponda il poeta-biografo.

« Celestino era di baldo aspetto, di alta statura, ga-
« gliardo nelle membra. Pareva destinato per la duplice
« vigoria del corpo e del pensiero a un lungo e fulgido
« avvenire. Sulla metà dello scorso anno (1872) lo assalse
« la tisi. Nella state, in mezzo alla calma del suo villaggio,
« sembrò tornargli la salute, e dipinse ancora due studi
« dal vero. Furono gli ultimi » (1).

Moriva a Nervi, dove i medici lo avevano consigliato a recarsi, il 1° gennaio 1873, nel pomeriggio.

Ed ora riposa nel camposanto di Torino, accanto alla sorella Carolina, ch'egli amò teneramente, come presago di doverla raggiungere sollecitamente *al di là*.

Mentre gli artisti che, per timidezza o naturale inclinazione, cercano orientarsi nella ricerca di una maniera personale, tenendosi fermi ai precetti fondamentali della scuola che li educò al cimento dell'arte, giungono da tutti i canti della vita artistica del mondo nuovissimi inviti a tentare nuove vie, onde compiere il movimento verso la completa indipendenza dell'ingegno individuale, che intende sostituirsi ad ogni autorità, mediante l'affermazione nell'opera. La grande dottrina naturalista è ormai penetrata nel sentimento e nelle abitudini degli artisti; se vi sono ancora dei refrattari, peggio per loro; le maggioranze ne hanno deciso il trionfo, consolidato dal genio, e giungerebbe in ritardo chiunque credesse poter appassionare il mondo dell'arte, risollevando le vecchie questioni che dieci anni prima lo avevano messo a rumore.

(1) Articolo citato.

CELESTINO DELLFANI — *Toni!* (558).

Qua e là si battagliava ancora; ma erano le ultime cartucce che i soliti dottrinari avevano tenuto in serbo, tanto per prolungare a loro totale beneficio una discussione esaurita. Ai giovani intanto non bastava più essere veri, nè darsi vivamente alla ricerca delle ispirazioni della natura e della verità; essi pretendevano ad una conquista più alta, ad un ideale meno restrittivo. Era venuto il tempo di impiegare utilmente e in un ordine estetico superiore, la completa libertà di spirito in cui li poneva le conquiste dei loro grandi predecessori. Poichè la scuola e le dottrine stabilite non servivano più, e non si voleva servissero a creare l'artista, a dargli un posticino in questo o quel cenacolo, ispirato da uno o più maestri; ognuno era nella necessità di ripiegarsi in se stesso, dopo aver subìto le grandi impressioni del vero, per chiedersi se non aveva nulla da dire che non avessero detto gli altri; se nell'animo suo non v'erano delle vibrazioni abbastanza nuove da meritare una sincera interpretazione, con una tecnica corrispondente al loro valore artistico e morale.

In quella via molti toccarono allo strano, scambiando per nuovo e personale tuttociò che usciva dal comune tanto nella tecnica quanto nell'idealità. Rifiorì un romanticismo di nuovo genere, nel quale si tentò invano di dare sanzione artistica alle fantasticherie di chi voleva essere originale, senza disciplinare la mano e la fantasia alla spontaneità. I veri artisti, per quella medesima via, riuscirono invece a produrre delle opere fisionomiche veramente individuali che erano il prodotto necessario e logico della elaborazione delle impressioni ricevute sul vero dal loro temperamento. L'indipendenza degli eclettici consisteva nel scegliere, a seconda delle proprie inclinazioni artistiche, nelle scuole e maniere dei contemporanei, quanto poteva convenire loro, senza esclusione o pregiudizi; l'indipendenza dei naturalisti aveva per obbiettivo lo sviluppo della personalità dell'artista, il suo affermarsi con opere di fisionomia propria e distinta, ispirate e condotte spontaneamente,

all'infuori di ogni preoccupazione di scuola o di dottrina, con le sole indicazioni del vero.

Questa spiegata e coraggiosa ricerca della propria individualità, noi la troviamo in tutte le opere dei pittori che con qualche efficacia presero parte alla vita del periodo che ci occupa.

I migliori, coloro che diedero al periodo un'impronta caratteristica, fecero tutti dell'arte più o meno individuale, con una viva tendenza a ricercare nel campo tecnico o ideale, qualchecosa che li facesse distinguere dagli emuli e dai predecessori.

GIUSEPPE MONTICELLI.

Monticelli Giuseppe, allievo del Gastaldi, principiò a rispecchiare nell'opera la sua natura « semplice e finamente affettuosa » fino dal primo saggio del suo ingegno, dato nel 1865, vincendo il concorso triennale accademico. Dipinse in quell'occasione un grande quadro che aveva per soggetto: *Giuseppe che spiega i sogni ai suoi compagni di prigione.* E in quell'opera trovò il germe di tutta la finezza degli intendimenti soggettivi, e il complesso delle qualità che lo faranno distinguere nell'arte.

Nel 67, due anni dopo aver finito gli studi accademici si recò a Parigi, dove trovò la forma artistica più confacente alla sua delicatissima maniera di sentire la poesia della vita e della natura.

Quando nel 1872 espose alla Promotrice il suo quadro *Armonie*, nel quale trasfuse con bella spontaneità il proprio sentimento morale e pittorico, il compilatore dell'Album della Promotrice riproduceva dai giornali il giudizio seguente dato sull'artista, sull'opera e sulla individualità.

« Giuseppe Monticelli si pose nell' arte con desiderio
« di battere un sentiero non comune; non si sentiva per
« gli effetti vigorosi o per la parte realissima della com-
« media umana; sorrise alla gentilezza del suo sentire,
« all'indole sua piuttosto pensosa e melanconica, la quieta
« visione degli antichi profili; trovò augusta la studiosa
« evocazione di quei secoli estinti; trovò poetica e dolce

« la propria esistenza d'artista in mezzo a quel mondo di
« larve, e stese la mano alla scuola neo-greca, in capo della
« quale procede l'Hamar. »

GIUSEPPE MONTICELLI.

Nei quadri: *Confidenze* — *Armonie* — *Giuoco degli alliossi* — *La Dea mi sarà ella propizia?* e in molti altri da lui venduti all'estero, diede forma sensibile all'ideale estetico che lo guidava a quelle sue prime visioni dell'animo gentilissimo.

Ed appunto perchè la sua opera è in corrispondenza sincera al moto dell'anima sua, in esso abbondano soltanto le qualità tecniche meglio corrispondenti alla di lui maniera di sentire. Ond'è che Monticelli fu alquanto debole nel colore, di cui non poteva intendere il senso poetico in via assoluta, portato com'era a interpretarne soltanto le armonie dolci e miti, gli effetti quieti per tranquillità

GIUSEPPE MONTICELLI — *L'agguato* (375).

di passaggi, pacatezza di toni, e delicatezza di contrasti. Emerse invece per la squisita ricercatezza e la fine poesia della linea, della composizione e per la scelta dei soggetti.

Abbandonata la idillica ispirazione della vita greca e pompeiana, trattò il genere, illustrando, con la medesima grazia e negli stessi intendimenti poetici, la vita moderna e il costume di tutti i tempi. Il *Raffronto col figurino*, esposto alla Retrospettiva, indica con quale disposizione d'animo, ripugnante ad ogni volgarità, egli si compiaceva esercitare la fantasia nel quadro di soggetto moderno.

Una grandissima parte della sua produzione, forse la migliore, è sconosciuta in Piemonte, perchè fu venduta all'estero, specialmente a Londra, dove esponeva e vendeva con ottimo successo. Instancabile lavoratore, durante la sua troppo breve esistenza, non scevra di dolori morali acerbissimi, eseguì un numero grandissimo di opere, in ciascuna delle quali tenne fermo nell'indirizzo che s'era dato, senza mai cadere nel mestiere, a cui lo invitava la facilità del mercato aperto alle sue tele in Italia e all'estero.

Stava per chiudersi il primo periodo della sua carriera, ed era stata decisa l'Esposizione nazionale del 1880, per la quale aveva già ideato un'opera, quando la sua bella vita, tutta sentimento, semplicità e amore dell'arte, dovette soccombere.

Era nato nel 1841 e moriva di meningite nel 1879, di soli 38 anni, assistito dall'amico suo Celestino Turletti, tra le braccia del quale chiuse gli occhi e la mente alle visioni del suo sogno di pittore delicatissimo.

Monticelli che muore fra le braccia di Turletti, il quale abbandona il lavoro per correre al letto dell'amico sofferente, dice di quali sentimenti nobilissimi si componevano le relazioni dei giovani artisti di quel tempo. L'invidia, il pettegolezzo, i rancori, la maldicenza, erano banditi dal cenacolo in cui primeggiarono con Monticelli, Antenore Soldi, Viotti, Mosso, Turletti e Junk. Erano quasi tutti usciti dall'Accademia insieme, e si amavano fraternamente; ciò

GIUSEPPE MONTICELLI — *M... ma... mma!* (380).

che non escludeva l' emulazione che si stabilì fra loro, quando, entrati nell'arte, lottarono lealmente per il trionfo della loro individualità, vivamente espressa nelle opere di ciascuno di essi.

C. TURLETTI

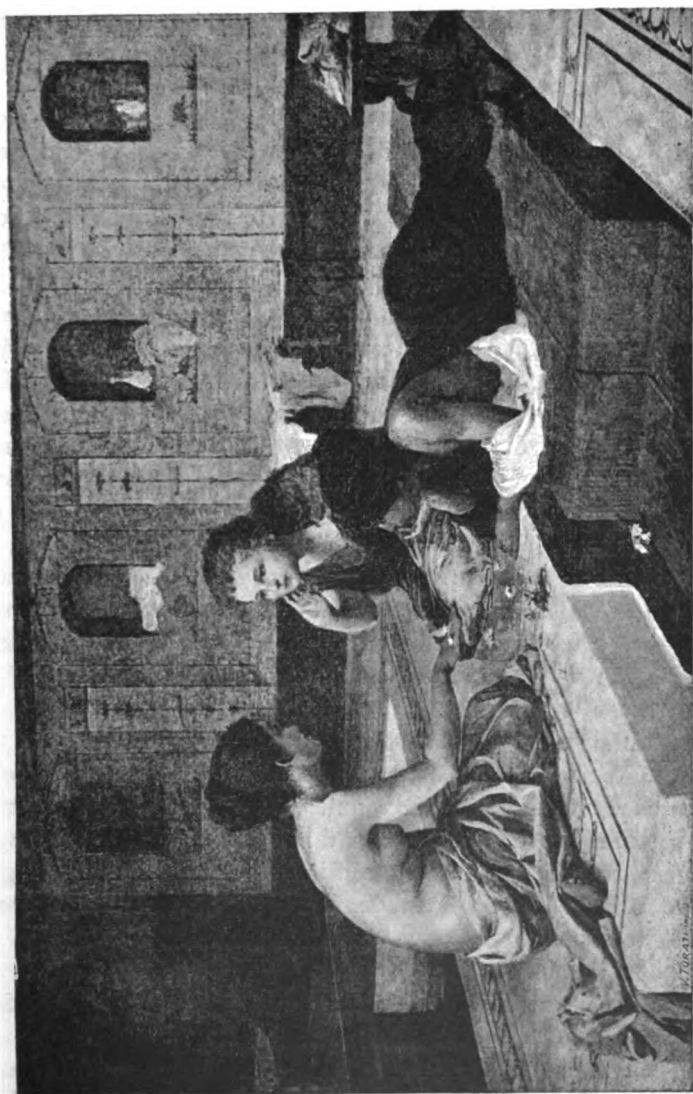
Celestino Turletti sentì l' arte attraverso di un temperamento di umorista. In lui vi è il fine scetticismo d'un umorista moderno, temprato dalla bontà dell' animo, che lo dispone a sorridere di tutte le debolezze umane.

Nel *Memento*, ch'è una delle sue prime opere affermative, esposta e venduta al Circolo degli Artisti, accennava già a individuarsi, interpretando con elevatezza d' intendimenti estetici, il pianto e il riso della vita.

Alcune maschere rincasano sull'albeggiare, mentre dalla scala della loro abitazione discende il corteo, che ha portato il viatico ad un moribondo. — Così, in ognuno dei suoi quadri, si fa sentire, tra la lieta comicità del soggetto, qualchecosa di melanconico o di doloroso, una viva sensibilità per il fondo d'amarezza che accompagna l'uomo moderno attraverso l'esistenza, qualunque ne sia lo svolgimento.

Turletti sortì dalla natura il vero temperamento del pittore di genere; in lui v'è il sentimento della vita, l'agilità di fantasia, lo spirito d'osservazione che guidano a cogliere e sviscerare il senso pittorico e morale delle piccole passioni sociali.

Uno dei suoi migliori quadri si compone di una sola figura; di un frate che ritorna deluso dalla questua; ma il tipo del frate, l'espressione, l'ambiente dicono così bene la melanconica comicità del soggetto, che se ne riceve una impressione indimenticabile. Quel frate rimane nella vostra memoria vivo, come l'aveste veduto sul vero, in quell'attitudine tra il confuso e il rassegnato, e non potete far a meno di sorridere al pensiero del suo comico sconforto.

Nel sentimento in cui sono ispirate e condotte, tutte le opere del Turletti hanno quel carattere eminentemente significativo ed espressivo; in ciascuna l' autore incide il

GIUSEPPE MONTICELLI — *Giuoco degli alliossi* (378).

suo pensiero e i sentimenti che lo persuasero a fare d'una impressione, un quadro. Da vero generista Turletti creò dei tipi, che in ordine estetico corrispondono ad altrettante creazioni: a ciò che rende resistente e organico un romanzo, una commedia, un quadro.

Il *Burattinajo*, il maestro dei suoi *Martiri della grammatica*, i suoi *Frati*, quasi tutte le figure che vivono nelle tele da lui dipinte, sono altrettante individualità fisiche e morali, vedute, vissute, riprodotte con la vitalità che Balzac e Goldoni sapevano trasfondere nei personaggi delle loro opere.

Le qualità dell'ingegno che lo fecero riuscire nella pittura di genere, egli non tardò ad impiegare nell'esercizio dell'acquaforte, in cui riescì eccellente. Si può anzi affermare che alle opere del suo bulino egli debba la celebrità che meritamente gode nel mondo dell'arte. — La finezza espressiva, l'intensità pittorica, la forza del disegno delle sue tavole originali; la potenza d'interpretazione con cui traduce le opere altrui, lo mettono in prima linea tra gli acquafortisti moderni. *Il papa Innocenzo X* di Velasquez, riprodotto all'acquaforte per lo Stabilimento di calcografia romano, è un'opera di valore eccezionale. In essa Turletti ha raggiunto quel grado di perfezione che stabilisce l'incontrastabile superiorità d'un artista, e gli assegna di diritto un posto fra i maestri.

Celestino Turletti entrò nell'arte nelle condizioni eroicomiche, che sono il fondamento estetico della sua pittura di genere. Suo padre voleva farne un notajo e lo mise a far pratica presso una notabilità del tabellionato. Il giovane artista dovette adattarsi a quel tirocinio; ma trovò nello stesso tempo la via di cambiare per suo conto i rogiti con la matita.

S'iscrisse ai corsi dell'Accademia, deliberato di dividere la sua giornata fra l'ufficio notarile e la scuola.

Alla mattina si recava all'Accademia, e il dopo pranzo dal suo maestro di notariato; ciò gli fruttava una quotidiana

doppia riprensione da chi aveva il diritto di volerlo tutto notajo o tutto artista. Quel contrasto durò finchè Turletti non potendo più resistere alla vocazione, decise di non voler più saperne di contratti, testamenti e cessioni, e implorò dal padre il permesso di dedicarsi alla pittura.

In un anno fece tutto il corso di disegno, sotto il professore Gamba; quindi passò alla scuola di pittura del Gastaldi, frequentando nello stesso tempo il corso di incisione all'acquaforte, diretto dal prof. Lauro.

Nel 1869 espose a Torino un suo primo quadro affermativo, eseguito a Firenze, dove s'era recato presso il padre a dar complemento ai suoi studi. Ritornato a Torino aperse studio, si aggregò al cenacolo di Viotti, Monticelli, Soldi, emulando la tavolozza di quei valenti con le sue opere piene d'accenti personali, portando la fine lietezza del suo temperamento d'umorista-filosofo, fra la varia natura di quegli artisti, eguali fra loro soltanto nell'entusiasmo per l'arte e nell'amarsi, stimarsi, confortarsi reciprocamente, nella diuturna operosità che impiegavano per la conquista del loro ideale.

Turletti ricorda quei tempi come la primavera della sua vita di artista.

Era un periodo felice, rallegrato dalla affettuosa solidarietà che si era stabilita fra i giovani artisti della nuova scuola. Le loro opere, col mezzo d'un certo Sacchi conservatore del Museo italiano di Londra, trovavano facile vendita in Inghilterra.

Non passava mese senza che in famiglia non ci fosse festa per il trionfo e la vendita di una delle loro opere.

A ciascuno sorridevano tutte le speranze d'un lieto e glorioso avvenire.

Al solo Turletti fu dal destino concesso di realizzare quell'avvenire; egli solo può ancora parlarci della suprema idealità, della nobiltà del carattere, della gentilezza d'animo, della grandezza dell'ingegno di Viotti, di Monticelli, di Antenore Soldi. Egli solo raggiunse la maturità dell'ingegno,

ed ha lo insuperabile privilegio di ricordare quei tempi felici, di rievocare la memoria di quei valenti compagni di lavoro, di speranze e di affermazioni.

A. Soldi.

Antenore Soldi, bel giovane, vivace, brioso, pieno d'ingegno e di cuore, era potentemente dotato per fare della pittura di gusto, improntata di quella simpatica leggiadria, che senza diminuire l'intensità estetica dell'opera, ha un fascino speciale per il pubblico.

Antenore Soldi.

Egli trovò presto la propria maniera, dando libero e sincero sfogo alle attitudini artistiche a lui speciali. Felice nell'interpretazione della donna, egli ne fece prediletto motivo dei suoi quadri.

Tutte le eleganze, la grazia, la seduzione, la bellezza della donna moderna ebbero in lui un poeta-pittore.

In quel campo d'ispirazione, che implica una speciale sensibilità fisica e morale, si tenne però sempre elevato, lontano dai facili lenocinii del soggetto e della composizione. Soldi sceglieva i suoi motivi e li inquadrava con gusto artistico squisitissimo, senza darsi pensiero di quanto avrebbe potuto lusingare il pubblico.

ANTENORE SOLDI — *Giullari* (370).

A renderlo piacente bastava l'elegante impronta della sua pittura profumata, fresca, rugiadosa come un bel corpo di donna uscente dal bagno.

All'infuori di alcune tele, nelle quali Soldi si diede alla pura ricerca del tipo morale, dipingendo scenette moderne sotto il titolo d'apologhi — tra le quali ricordiamo: *Tirsi, Amarilli e Clori* — *Gufo* — *Allocco e Sparviero* — nell'arte sua non abbonda il pensiero. Egli è tutto sentimento e sensi, di un epicureismo fine, da giovane robusto e intelligente, disposto a godersi le voluttà della vita. Le sue

opere sono tutte concepite e meditate pittoricamente, senza alcuna intenzione morale; appalesano l'artista che vuol fare della buona pittura, delle opere solidamente costrutte dal punto di vista tecnico, e non perde il suo tempo ad elaborare il significato etico di quanto interessa la sua tavolozza. Ma se in Soldi non vi è la penetrazione poetica del motivo, come la desiderano i raffinati, vi è una sorprendente evidenza dell'esteriorità della vita, delle cose e delle persone. Nei suoi quadri v'ha un senso di giovialità materiale. Sembrano e sono veduti, pensati, dipinti lietamente, senza fatica, con la baldanza d'un pennello incapace di mentire.

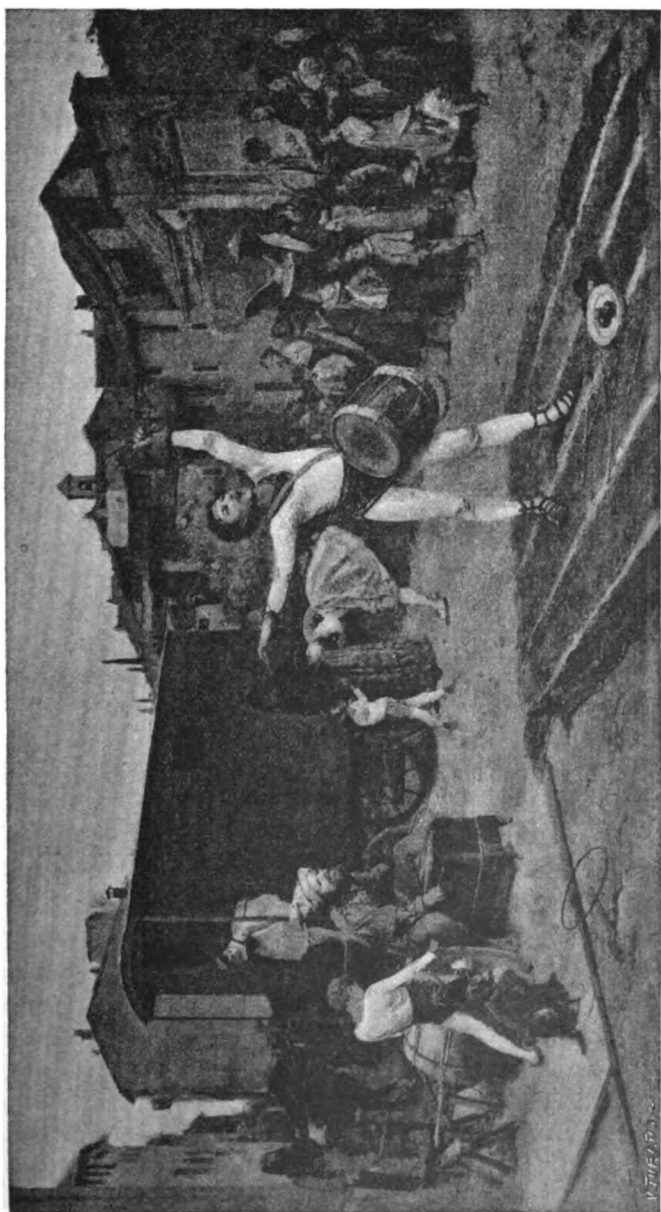
A fare quest'arte tutta brio e spontaneità, lo soccorreva una pratica straordinaria, che egli aveva acquistata nei primordi della sua carriera, quando, costretto a vivere del suo lavoro, faceva il ritrattista, producendo molto per poco, in brevissimo tempo.

E quella bravura di mano gli giovò immensamente nella pronta trascrizione del vero, da cui attinse le pagine più significative, trattando il paesaggio ed il genere.

« *I Ciarlatani* » lo rappresentano in possesso delle sue qualità più solide; dicono quanto egli sapeva riuscire nella interpretazione di un motivo di gran fondo pittorico e passionale.

Antenore Soldi nacque a Firenze nel 1844. Nel 1855 venne a Torino a raggiungervi il padre emigrato politico. Compiuti i primi studi nella scuola di San Francesco da Paola, entrò allievo all'Accademia Albertina, nel 1857. Compì il corso di pittura alla scuola del professore Gastaldi.

Durante gli studi conseguì parecchi premi, dei quali il più importante è la medaglia d'oro, guadagnata al Concorso di pittura delle scuole riunite nell'anno 1867.

Nel maggio 1866, chiamato sotto le armi, prese parte alla campagna contro l'Austria, nel 65° reggimento fanteria, divisione Durando.

Antenore Soldi — *Artisti? . . . di passaggio* (367).

Nella sanguinosa giornata di Custoza quel reggimento combattè strenuamente; obbligato alla ritirata, salvò la propria bandiera con sacrifizi enormi. — La sera della battaglia, della compagnia di Soldi nove soli uomini erano presenti all'appello.

Fu tra i soci fondatori della *Società degli acquafortisti*, istituita nel 1874. Nel 1876 fece un viaggio a Parigi in compagnia dei pittori Turletti, Ghisolfi, Delleani. Brillò tra i soci del *Bogo*, collaborando nei lavori più importanti del benefico Ordine umoristico.

Morì il giorno 30 dicembre 1877; giovane, nella piena vigorìa dell'ingegno, vivamente rimpianto quale valente artista e uomo di gran cuore.

G. Viotti.

Fra gli scettici sentimentali di quel periodo — che in poesia è rappresentato da Emilio Praga e da Ugo Tarchetti — Giulio Viotti spiegò un sentimento elevatissimo, manifestando se stesso, in opere risuonanti del pianto-riso della vita, come viene interpretata da chi, vagheggiando l'ideale, si sente impigliato nel fango della realtà. Perciò il fondamento morale della pittura di Viotti sembrò romantico a molti, che non sapevano distinguere la sincerità delle emozioni soggettive da cui derivava quell'arte, la quale svelava quanto dolore nascondono le gioie più pure, i piaceri più grandi della vita. L'ho detto e mi piace insistervi: quella di Viotti era una pittura in armonia passionale ed estetica con la lirica di Emilio Praga, di Arrigo Boito, di Ugo Tarchetti: era la pittura d'uno scettico sentimentale.

Durante i corsi Accademici dell'Albertina, dove era entrato troncando gli studi legali, non pareva destinato a riuscire un grande artista. Come in tutti i temperamenti vivaci e generosi, la disciplina dello studio in lui non poteva vincere l'impeto del bisogno di vivere, di agitarsi, di mettersi in simpatica corrispondenza con la vita. Fra i suoi compagni però si distingueva, tanto per la potenza dell'ingegno, quanto per la nobiltà dei sentimenti,

ch'egli cercava di mettere in azione con la eroica baldanza della giovane fantasia.

Coraggioso fino all'audacia, fortissimo in ogni specie di esercizio ginnastico, di maniere distinte, bello d'aspetto, s'accaparrava l'amicizia e la simpatia di quanti lo avvicinavano.

Giulio Viotti.

All'Accademia, intorno alla sua figura cavalleresca si raggruppavano i migliori allievi, che subivano volentieri il fascino del sentimento eroico del suo carattere.

Incominciò ad affermarsi degno di esplicare nell'arte la nobiltà dei suoi sentimenti, vincendo il concorso triennale con un nudo, in cui diede ottimo saggio delle tendenze del suo ingegno di potente chiaroscurista.

La luce e l'ombra, pei suoi istinti, erano necessariamente il suo mondo pittorico, quello che meglio corrispondeva ai movimenti dell'animo suo, così sensibile al drammatico contrasto delle passioni.

Uscito dall'Accademia, si recò a Roma, dove conobbe Fortuny, di cui subì l'influenza, per poi elevarsi al sentimento del colore moderno, che ha tanta parte nella costituzione estetica delle sue migliori opere. L'*Idillio a Tebe*, è la prima tela che Viotti condusse con tutto l'entusiasmo della sua esuberante natura di poeta-pittore.

Per non interrompere la bella vena che lo sosteneva in quell'esordio, mal consigliato dal suo carattere sprezzante il pericolo, trascurò un raffreddore che si era preso lavorando all'aperto; e quello fu il germe della malattia che lo tolse all'arte giovanissimo, quando più gli sorrideva la facilità del trionfo.

L'*Idillio a Tebe* comparve all'Esposizione di Vienna del 1873, e fu tra le opere italiane più ammirate di quella mostra.

Dove più conservò memoria delle impressioni ricevute della maniera di Fortuny fu negli acquarelli, nei quali riuscì fortissimo, degno di emulare il grande maestro spagnuolo. Una speciale predisposizione a quel genere d'arte l'aveva dimostrata fino dalla scuola del costume all'Accademia, dove, con Mosso e Blanchi, concorreva a formare una triade invidiata e applaudita, per la facile genialità, il gusto, la scioltezza e la prontezza con cui interpretava il modello.

Di ritorno dagli studi di Roma, Viotti aperse studio e principiò a manifestare la propria individualità caratterizzata dall'amore pei contrasti morali e pittorici, con un *dittico* orizzontale dal titolo: *Fiori e triboli.* — « Al disopra, « su minor tela, in ricco abbigliamento, una gentile don- « zella, elegante e tranquilla, siede in mezzo ai fiori; di- « sotto, entro misera soffitta, la stessa, infelice, è spinta « da disperato affanno a tentare ai suoi giorni; si alza « affannosa sul meschino letticciuolo, già quasi soffocata « dal gas che sviluppa un braciere acceso! ».

GIULIO VIOTTI — *Dio e la creatura* (541).

Così è descritta quell'opera nella prefazione alla raccolta di disegni, che si regalarono ai soci della Promotrice, in ricordo dell'Esposizione del 1873.

L'anno precedente, il Viotti aveva esposto: *Colpa e rimorso*, dov'è un effetto di luce di lampada magnificamente interpretato, effetto che sostiene mirabilmente il sentimento morale del quadro, nel quale è una donna che, ritornata dal ballo, si getta disperatamente ai piedi della Madonna nella sua camera da letto.

In *Dio e la creatura*, sembra Viotti abbia toccato alla più alta espressione del sentimento che costituiva la sicura fonte d'ispirazione dell'arte sua. In quella tela parmi espresso con maggiore intensità il doloroso ideale che agitava il pensiero e l'anima dei poeti di quei giorni. Anche Viotti è in quell'opera uno dei « figli di padri ammalati » uno dei tanti « attoniti e affamati sull'agonia del nume » cantati da Praga. Certo, l'impressione morale che vi dà quell'opera, è la medesima che vi resta nel cuore dopo aver letto i versi del poeta delle *Penombre*.

In quelle visioni di poeta-pittore, Viotti non stancò l'intelletto; le coglieva volentieri e ne faceva soggetto di un quadro; ma senza ammalarvisi, col rischio di perdere, trascendendo nel sentimento letterario, la bella energia di coloritore, di cui la natura lo aveva dotato. Nell'arte di colorire, all'infuori di ogni preoccupazione morale e letteraria, egli spiegò ingegno poderoso, larghissimo di promesse; lo dice il quadro: *Gli Sposi*, ch'è un finissimo studio di toni bianchi, una festa di candori azzurri e dorati: lo splendore della neve, dei giacinti e della schiuma del mare.

Leda, è tutta opera di tavolozza; di tavolozza che va al sole, sciorinandovi le tinte più smaglianti.

Non si può dire opera riuscita; ma è un saggio vibrante di tutta la suprema idealità, che il Viotti vagheggiava raggiungere, accettando le formule più ardite della scuola dei coloristi moderni.

La facilità e l'eleganza del suo pennello, un vivo sentimento del colore, una vera potenza d'ideazione, una sensibilità straordinaria erano le qualità che fecero del Viotti un artista, nell'ampio significato della parola.

La poesia, la facoltà d'intuire il colore estetico e passionale della vita, fu il tormento e la gioia della sua breve esistenza. Egli visse intensamente, col cervello, il cuore, i nervi in continuo tumulto, in quella eccitazione micidiale che si rispecchia nelle sue opere, dove tutto è patito e sentito.

Bellissimo giovane, aureolato dalla fama di generoso uomo e di potente artista, lasciò memorie della sua simpatica figura in quanti lo conobbero. Nel mondo dell'arte piemontese egli passò rapidamente, lasciando la traccia incancellabile di tutte le sue nobili e forti idealità.

Morì com'era vissuto, nella fiera estasi dell'arte. Morì disegnando il bozzetto d'un quadro ch'egli aveva ideato e voleva dipingere per l'Esposizione del 1878. I Greci avrebbero detto che in quel giorno, intorno al cadavere di Viotti, sorridente alla visione ultima del suo intelletto di pittore-poeta, Venere, le Muse e le Grazie si erano raccolte a piangervi la morte di un loro prediletto!

F. Mosso.

La psicologia di Francesco Mosso pittore e poeta, gli elementi passionali ed ideali dell'arte sua, sono stati sviscerati nelle Memorie, ch'egli lasciò di sè, in un giornale intimo, nel quale, saltuariamente, con l'intermittenza febbrile della sua sensibilità, egli riversava le sensazioni, i sentimenti e le idee, dalla cui traccia, più tardi, dopo l'elaborazione incosciente e cosciente, sarebbero state originate le opere che affermano la sua splendida individualità di pittore moderno. Le *Memorie* di Francesco Mosso, raccolte e pubblicate per cura intelligente e affettuosa del pittore Marco Calderini, raccontano, con la vibrazione sintetica di uno scritto autobiografico non destinato alla pubblicità, la vita del nostro pittore; tutta la vita, con l'effusione sincera d'una confessione fatta all'orecchio d'un'amante, quando si ama; o alla grata del confessionale, quando si crede. — Il

pittore e il poeta, con tutta la sua fisionomia d'uomo moderno è letterariamente e moralmente ritratta in quelle pagine. Egli è là nelle sensazioni e nelle idee, come passò nel mondo dell'arte; spinto, sobbalzato, atterrato e indiato nell'inseguire il miraggio, che in lui giustificava la vita. Un miraggio di felicità fisica e morale, in gran parte comune a tutti gli uomini di cuore e d'intelligenza, condannati a bastare a se stessi, a subire il contrasto del mondo dell'immaginazione con quello della realtà; ma che in lui trovava la sua più bella e significativa concrezione nella operosità che gliene accostava il fascino irresistibile. I quadri di Francesco Mosso, quelli che lo rappresentano nella storia dell'arte del suo periodo, portano in se stessi una parte dell'animo dell'artista; sono sangue del suo sangue, sono una materializzazione artistica delle sue sofferenze, delle sue gioie, intessute nel mondo della sua immaginazione di pittore. Mosso era veramente un organismo assolutamente pittorico, ricco di tutte le doti che producono, unite allo studio, un grande artista. Ma gli elementi morali che quella organizzazione pittorica elaborava per determinarsi nell' opera d' arte, erano il prodotto della sua sensibilità d'uomo moderno, che aveva il gusto della vita, e con esso il dubbio della bontà della vita. Occhi, cuore, intelletto, mano, in lui, per vocazione e studio, s'accordavano nel subire, sentire e manifestare il fascino della luce e del colore, ma i suoi nervi entravano come elemento primordiale a determinare il valore estetico di quanto vedeva, sentiva e operava; ed erano nervi d'uomo, d'artista moderno, vibranti all'unisono con quelli di De Musset, di Heine, di Baudelaire, di Praga, di Boito; i poeti della generazione che ha creata la *bohème*, la *blague*, la pittura e la letteratura sensazionale, di cui la *Femme de Claude* di Mosso è una delle più geniali e significative affermazioni. Ed è perciò che chi vuole intendere l'arte di Mosso — ove la natura, l'educazione, le abitudini della vita non l'abbiano messo in grado d'intenderne il significato artistico sociale — deve

leggere le sue Memorie, che di quella sua pittura sono il commento migliore, il documento meglio esplicativo nell'ordine morale ed artistico. Ed io rimando il lettore a quelle Memorie, meno perchè egli abbia un mezzo a raggiungere l'intelligenza delle poche opere che il Mosso ha lasciate, che per dargli un concetto di quanto quella sua vigorosa natura d'artista prometteva, se non fosse stata troncata nel momento del suo completo sviluppo, quando l'incertezza, i dubbi dell'esuberanza dei desideri superiori alla immediata potenzialità erano stati vinti; quando Mosso aveva trovata la fede a vincere se stesso, a raccogliersi, a lavorare, a rendere la splendida maturità del suo ingegno; quando era pronto a trasfondere nella tela, con accento proprio, il prodotto delle impressioni, delle sensazioni, dei sentimenti, accumulabili vivendo tempestosamente di tutte le passioni e di tutte le voluttà della vita moderna.

In Mosso finisce per estinguersi il sentimento romantico, ancora palese nel suo collega Viotti, che ha con lui alcune affinità negli intendimenti artistici e nella vita. In Mosso non trovate nessuna preoccupazione del soprannaturale; le sue opere non lo sospettano nemmeno, tanto sono lontane da ogni ideazione che non provenga da una sensazione.

Nelle sue Memorie, come nei suoi quadri, non esiste l'*al di là;* egli è tutto nella vita e per la vita che lo circonda, che lo assale e mette in azione tutte le sue attività. Questo concentramento nel reale rende a lui repugnante l'elemento romantico, e i suoi sogni di uomo, di poeta e di pittore si compongono di desideri realizzabili, di cose visibili, che si possono serrare fra le braccia, vedere e palpare. Egli è uno scettico sensuale, mentre Viotti era scettico quanto Mosso, ma lo era sentimentalmente. Ed ecco come Mosso s'individualizza nello stesso suo ambiente; come la sua fisonomia artistica ha un carattere distinto da quella degli stessi suoi compagni d'idealità, che soffrono come lui la modernità. Egli non sente il bisogno di risalire alle fonti

primordiali del sentimento e della sensazione a cavallo della fantasia; non vuole e non può toccare a nessuna specie di misticismo: per immaginare e dipingere gli basta quello che vede e sente.

La squisita sensibilità del temperamento, l'educazione, la precoce esperienza della vita, la lettura, la società da lui frequentata, infine tutto quanto poteva influire sull' indirizzo della sua idealità artistica e delle dottrine corrispondenti, concorreva a tenerlo lontano dalla gagliarda ed ingenua brutalità della vera scuola realista.

Amava il vero, poichè soltanto il vero moveva la sua intelligenza artistica, dandogli delle sensazioni; ma del vero amava la scelta, la parte meglio confacente al suo carattere, ai suoi gusti, alle sue raffinatezze di cuore e d'intelletto. I suoi quadri di figura furono sempre lungamente elaborati; nascevano in lui, si organizzavano con gli elementi morali e pittorici di sensazioni frammentarie. Egli andava significando più quello che sentiva e immaginava raccogliendosi nell' ispirazione intima, che quanto aveva veduto e vedeva alla maniera dei veristi. Uno scampolo di natura e di vita, come è, per esempio, nel *Traghetto* di Favretto, non lo avrebbe ispirato.

L'*Ora veniamo*, che è la sua opera d'intendimenti veristi più manifesti ed accesi, con tutto il suo palpito di vita e la istantaneità del motivo, racconta la propria elaborazione e la anima di un sentimento, di effetti, di finezze che i veristi trascurano, o vogliono prodotti dalla spontaneità delle impressioni ricevute e patite sul vero. Nelle Memorie sovrabbondano le descrizioni dei suoi sogni di pittore e di poeta, e in quelli si esalta e di quelli ha la visione plastica pittoresca. Nelle note che ricordano la sua frequenza e il suo contatto col mondo, con la vita e con la natura, più che il pittore vi è il moralista. Rende le sue impressioni sdoppiate dall'elemento pittorico; ama, ragiona, discute come un psicologo; fruga nel substrato delle cose, della loro sintesi estetica; di quanto potrebbe interessare

una tavolozza verista, tiene poco o nessun conto. Le sue opere sono il frutto di una sensazione elaborata a lungo e tradotta in immagine plastica. Da ciò il suo naturalismo elegante, la trovata del motivo, della composizione; da ciò tutta la sua opera profondamente sensazionale, che la *Femme de Claude* rispecchia nel modo più significativo. Ma la *Femme de Claude* è un'opera di pittore e moralista insieme; ed è forse per questa compenetrazione perfetta dei due elementi, che costituiscono l'attività intellettuale dell'autore, che quel quadro è il suo capolavoro.

FRANCESCO MOSSO.

A documentare quanto dissi, parmi opportuno riprodurre alcuni brani delle sue Memorie, quelli che danno l'artista, e i coefficienti delle sue ispirazioni e del suo lavoro.

Lo volete lontano e repugnante al tumulto delle impressioni dirette del vero? « Quando sono al cavalletto è l'anima « mia che lavora, l'anima mia che ha bisogno del silenzio « *solitario* e delle *calme meditazioni lunghe e poetiche*. »

Volete lo sdoppiamento del pittore e del moralista sotto l'impressione del vero? Eccola in una sensazione che egli prova in Biblioteca: « Un raggio di sole attraversa « la cortina *verde* di un finestrone *alto* e *solitario*. » È il pittore; ma subito aggiunge: « Nessuno bada a quel po- « veretto che fa il suo possibile per illuminare tanti pazzi « e tanti ignoranti! » E dopo ciò un verista sarebbe ritornato all'impressione primordiale, per osservare e fermare nella sua memoria artistica il quadro, come glie lo metteva dinanzi agli occhi quel raggio di sole spiovente dall'alto e solitario finestrone della Biblioteca; ed era motivo degno di tavolozza robustissima e geniale. Non uno, ma cento quadri in quell'ambiente caratteristico di studio, di meditazione e di ozio, lavorati sotto quel raggio del sole; per un verista convinto! Ma, come ho detto, Mosso non è un verista; egli deve ubbidire ai suoi nervi e ai corrispondenti moti della fantasia, anche sotto le energiche suggestioni del vero, ed esclama: « Ma quale incanto *per me!* « Lo guardo (*il raggio di sole*) e penso alla primavera, ai « fiori sui davanzali delle finestre, alle campanule che si « avviticchiano alle sbarre, ed una *cara testina bionda* che « s'avanza con la sua *bianca cuffietta* da mattino e *ride* « *tra i fiori*, e respira quell'aria fresca, *pura come la sua* « *anima*. »

Come siamo lontani ormai dalla rappresentazione ideale e plastica del motivo che ha scosso l'artista; come il sensionalista si è abbandonato con voluttà alla sua immaginazione; come il quadro è nato in lui dipartendosi dagli elementi artistici del vero, che poco fa lo interessavano come pittore e moralista! — Quel processo d'ideazione plastica e morale domina tutte le opere di Mosso.

Egli non vede i suoi quadri nel vero, ma li sogna; e il sogno è una istintiva trasformazione delle sensazioni in immagini: « Ecco la seconda volta che sogno della si- « gnora..... Mio Dio, che verità per un sogno! come lo ve- « devo bene quel suo viso aperto..... Sentivo il suo riso

« acuto e *consideravo* intanto *la fossetta del suo mento così*
« *fermo* ed i *dentini bianchi* e le *nere* sopracciglia..... Pro-
« serpina, moglie di Pluto, non ha chiome più brune. »

Una figura di donna lo impressiona, e desta in lui il pittore; ma non gli basta il vero di cui quella figura ordinariamente s'incornicia, e la trasporta nel mondo della sua immaginazione, ciò che è una vera elaborazione del motivo ispiratore:

« Non posso separare questa figura dalla fantasia di
« una di quelle praterie *infinite*, con *l'erba folta ed alta,*
« ondeggiante al molle *passar* del vento. »

Si reca dalla modella per avvertirla di trovarsi nel suo studio al lunedì susseguente, e vi trova un quadro forte e significativo come lo sa dare il vero, ne subisce l'impressione; ma s'affretta a ritornare nel mondo della sua immaginazione.

« Ella mangiava della *polenta* con una salsa qualunque
« d'un *colore sospetto*. Il suo *fazzoletto bianco* le stava bene
« e circondava *armonicamente* l'ovale abbastanza *fino* del
« suo viso ed ella corrispondeva perfettamente, *nel mio pen-*
« *siero*, ad una delle tre modiste del mio quadro (*Ora ve-*
« *niamo*). Mi è sembrato averne da trarre un gran profitto. »

Un altro sogno ad occhi aperti, una donna ideata pittoricamente, non veduta, osservata, compresa:

« Una donna bionda, una veste ed un cappellino di
« raso, color caffè e latte, un corpo di amazzone visto
« attraverso uno scialle di pizzo bianco a grandi e fini
« disegni, un nastrino di velluto nero su d'un collo gra-
« zioso e perfetto, degli scarpini di raso bianco, delle calze
« di seta trasparenti, un bottone di rosa ed un mazzetto
« di viole mezzo nascosto nell'apertura della veste, muto,
« felice, profumato spettatore di seni marmorei, *ecco la donna*
« *che ho sognata oggi*. Ciò come *forma*, s'intende, e come
« *colore*. »

E come forma e come colore, la miglior parte di questo sogno fu trasfusa nel quadro *La moglie di Claudio*.

E questa sua personale maniera d'intendere e fare l'arte, tra il sognato e il veduto, la confessa egli stesso quando scrive:

« La mia baldanza rinasce, riprendo la *mia vitalità* « e la *mia forza*, poichè insomma io sono pur giovane e « *sento* le cose in un certo modo *ch'è mio, lo abbraccio, lo* « *compenetro, lo sfido.* »

Notate, egli non abbraccia, compenetra e sfida il vero, ma il suo modo di sentirlo; e ciò che lo preoccupa è la interpretazione di ciò che sente, non di ciò che vede, del suo modo di sentire. Non romantico, non idealista, non verista, Francesco Mosso fu un sensazionalista. Lo dicono le sue Memorie e i suoi quadri. La pittura piemontese ebbe in lui un grande e raffinato interprete di ciò che è nell'anima della società moderna; il dolore della realtà, un bisogno di assurgere dalla sensazione al sogno. Il sogno di Mosso fu quello di un artista pittore, e rimane fissato nei suoi quadri.

La biografia di Francesco Mosso, che il pittore Marco Calderini ha dettato, e che è unita al volume delle Memorie, è la più bella illustrazione che l'ingegno e il cuore d'un amico artista, di un forte scrittore, possa fare della vita di quell'artista. Economia di spazio e di tempo ci vieta riprodurla nella sua bella integrità aneddotica e letteraria.

Marco Calderini, che assistette, con affettuosa cura di amico e d'artista, allo svolgimento dell'ingegno di Francesco Mosso dai primi passi alla tragica fine della sua carriera, che non lo perdette mai di vista, sicuro di vederlo uscire trionfante dalle lotte della vita dell'arte, che per Mosso fu lotta fisica e morale acerbissima, racconta: che Mosso, come scrive Cherbuliez, pareva uno « di quegli « eroi dell'intelligenza frequentando i quali s'impara a « pensare con libertà e coraggio » e di lui pensando concludeva « Le nostre scuole sentiranno il suo passaggio, se « sarà forte nel produrre come lo è nel pensare. »

Francesco Mosso — *La Checca* (535).

Calderini, per molte e gravi circostanze, che più tardi conobbe, seppe essere stato un miracolo se da una precoce dissipazione Mosso aveva saputo salvarsi col lavoro.

Dopo sette anni dalla morte di Francesco Mosso, pubblicandone le *Memorie*, il biografo non si peritava ad affermare che al nostro pittore « erano applicabili delle de-
« finizioni che il Vasari fa nel suo ritratto di Leonardo
« da Vinci: — la bellezza del corpo... l'animo ed il va-
« lore... la piacente conversazione e la forza molta, con-
« giunta colla destrezza... la grazia in ogni sua origine...
« la potenza di dimostrazione. »

Lo dice: « Riservato nei discorsi, per naturale indo-
« lenza e avversione contro le grandi frasi e le parole
« inutili » e di squisito senso nel leggere e annotare i grandi poeti. Aggiunge che in fatto di compagni d'arte vecchi o nuovi « abborriva dalla mediocrità e diffidava
« dello straordinario; » che Mosso « possedeva quella rara
« facoltà d'ammirare, colla quale, secondo il Renan, è
« sempre proporzionato il valore morale dell'uomo » ma che « l'ammirazione la più viva non lo portava affatto alla
« imitazione » che « battere certe vie, anche se lucrose e
« da moltissimi lodate, per nessun conto avrebbe voluto. »

Francesco Mosso nacque in Torino il 29 gennaio 1848 da una famiglia appartenente alla grassa borghesia piemontese.

I suoi parenti lo destinavano all'avvocatura, in cui si era distinto suo zio Miglietti, che nel ministero Ricasoli tenne il portafoglio di grazia e giustizia. Francesco studiò legge nell'Università di Torino, e fece i suoi primi studi nel Collegio Nazionale di Torino e in quello dei nobili a Moncalieri. La vocazione per l'arte venne presto; ma non si decise per la pittura se non dopo aver a lungo fantasticato per la gloria delle lettere, e stette per parecchio in forse fra la penna e la tavolozza. « Ma un bel giorno, - scrive il suo biografo - fantasie letterarie, *pratica* ed esami di laurea a monte; la pittura lo prese tutto. »

Dal 1870 al 1872 frequentò i corsi dell'Accademia nelle scuole di Gamba, Gastaldi e Gilli. Ma afferma Calderini che Mosso « la propria educazione artistica se la fece da sè, sotto l'influsso dei migliori maestri antichi e moderni, nelle Esposizioni, nelle relazioni, nello stare al corrente della vita artistica nei grandi centri » — a Parma, a Venezia, a Milano, più tardi a Firenze e a Roma, dove prese dimora.

Tenne il suo primo studio con Marco Calderini, e quella comunione di lavoro e d'intelligenze deve aver giovato ad entrambi, poichè si valevano e si comprendevano. La sua prima opera di qualche merito fu un paesaggio « *Crepuscolo in Novembre* » che espose a Vienna.

Quindi avvenne la prima vera e grande affermazione, che lo metteva fra i primi che erano alla testa del movimento dell'arte in Piemonte: l'*Ora veniamo.*

Di quest'opera giovanile Calderini scrive: « Fu dav-
« vero pel nostro centro torinese una rivelazione. Novità
« e simpatia nella *trovata*, ardimento e giudizio nell'effetto,
« sveltezza e originalità nella tecnica, erano le note carat-
« teristiche del quadro. »

Dalle sale della nostra Promotrice il quadro passava in una galleria estera; ma il successo del Mosso rimase incontestabile a promettere molto alla gloria del suo paese.

Trovò nella pittura di paesaggio altre soddisfazioni intime e delicate, studiando sul vero in riviera e nei dintorni di Rivalta. Dalla calma campestre uscì per dare un nuovo saggio del suo ingegno col quadro *Notizie del mondo*, dove tentò ogni raffinatezza di pennello raggruppando tre suore di carità intorno alla lettura di una lettera.

Il quadro comparve alla Promotrice nel 1874; ma il pubblico non ne comprese lo squisito sentimento pittorico e gli parve inferiore al primo. « *La giovane madre* » acquistatagli dal deputato Ernesto Pasquali, fu un ardito tentativo di tavolozza, non completamente riuscito, ma che portava impronte di pennello chiamato a fiere vittorie.

Ed a fiere e indiscutibili vittorie anelando Francesco Mosso, dopo i successi di Torino, trovò la forza a raccogliersi tutto nello studio e nella meditazione.

Aveva in cuore il suo capolavoro, l'opera che doveva manifestamente segnare lo zenit della sua carriera artistica e mortale.

L'aveva concepita, come scrive il Calderini, nel 1874, in una sala della Prefettura di Torino, « dove vide vibrare in un canto un bel raggio di sole, sopra un sofà antico, coperto di raso chiaro. » — Per noi quella fu la causa che finì col determinare pittoricamente l'opera, la quale da parecchio era nel suo cuore, nei suoi nervi, nei suoi sogni.

E per darci quel lavoro magistrale si recò a Roma a rifare la maniera e la tavolozza. Recandosi a Roma la prima volta si fermò a Firenze. Della vita artistica che Francesco condusse a Roma, si hanno notizie da alcune lettere che completano il libro delle sue *Memorie* appositamente pubblicate da Calderini, per dar sesto morale e storico al volume.

Nel 1877 la « *Femme de Claude*, giunse finalmente alla « Promotrice di Torino, convertito in un quadro di due « metri, ricco di forza esuberante, imperioso, di evidenza « terribile, che innamorava e turbava » (1).

La *Femme de Claude* suscitò discussioni e critiche, non scevre dai pregiudizi morali ed estetici; ma la gloria vera del quadro che segna un gran momento dell'arte moderna piemontese, fu nobilmente rivendicata dall'acquisto che ne fece il Museo Civico di Torino, e dall'ammirazione del pittore Morelli, che vide il quadro all'Esposizione dell'anno 1880... quando il povero Francesco non c'era più: perchè nell'agosto dello stesso 1877, di ritorno da un suo viaggio a Roma, recatosi a Rivalta in seno alla famiglia, ammalò repentinamente di febbre tifoidea fulminante, che lo tolse alla madre, agli amici, al mondo e all'arte la sera

(1) M. Calderini — *Memorie*.

FRANCESCO MOSSO — *Notizie del mondo* (539).

del 31 agosto verso le dieci, poche ore dopo che Marco Calderini lo aveva visitato, non disperando della guarigione del suo compagno d'affetti e di visioni.

Non a noi, che abbiamo vissuto e assistito al divampare e allo spegnersi dei tumulti vigorosi e geniali sollevati nel mondo dell'arte dalle dottrine e dagli intendimenti che spodestavano l'ideale classico, romantico ed eclettico, e che sappiamo quanto sia ampio, profondo e violento il movimento d'insurrezione contro tutto quanto s'opponeva o frenava il libero svolgimento dell'arte moderna; non a noi, ma a coloro che verranno in futuro, a prendere il nostro posto nella scena della vita, sembrerà strano che nel periodo fecondo di ricerche e di osservazione, iniziato in Piemonte dopo l'Esposizione di Parma, e non ancora chiuso; tra il rigoglioso fiorire di tante solenni prove di vocazione e di opere d'ingegno della giovane scuola, non si parli quasi dell'arte storica, rapidamente dimenticata coll'imporsi del paesaggio e del quadro moderno. Di quell'arte storica, che aveva tenuto il primato nelle generazioni artistiche della prima metà del secolo, e che i padri nostri chiamavano la *grand'arte*, per antonomasia, mentre la proclamavano sola degna delle fatiche degli ingegni superiori, dei veri eletti fra i chiamati al cimento della forma e del colore. Di quell'arte storica che avevano consacrata regina, nel più alto posto della gerarchia delle opere del pennello: Maestà sacra ed inviolabile, alla quale ogni altra manifestazione del genio della pittura doveva tenere lo strascico, e reggere il candeliere, anche quando s'accoppiava alla mediocrità; e alla quale, ancora pochi anni fa, i giovani erano obbligati a pagare il tributo della loro verginità artistica, per essere bollati e licenziati pittori dalle Accademie. La grand'arte, mantenuta in grado di gran signora decaduta, dall'operosità di alcuni maestri appartenenti al gruppo eclettico, in Piemonte, tra i giovani non trovava più frequenza di omaggi e sincerità di culto. A questa specie di regina in esilio dai suoi dominii, ormai

proclamati liberi e in piena balìa delle nuove idealità e dei nuovi statuti pittorici, non si accostavano più che i suoi ultimi grandi rappresentati, i quali, pur conservando tutto lo splendore e la magnificenza della loro fede artistica, non riuscivano a far proseliti nella gioventù, che presto sfuggiva alla loro autorità, per ingrossare le file delle falangi artistiche insurrezionali. L'arte storica in Piemonte, che pur ebbe tra i suoi rappresentanti un Gamba, un Gastaldi, venne posta al bando dell'idealità giovanile con maggiore vivacità e più celerità che nelle altre provincie. Di lei non restò che il costume, nel suo valore pittoresco, per la festa delle tavolozze e dei pennelli; ma gli eroi e i fatti della storia furono lasciati a dormire, per lasciar passare l'uomo moderno, la vita moderna, il sentimento e il senso moderno.

A. MARCHISIO.

Fra i giovani che appartengono alla generazione di Mosso, di Viotti, di Soldi, uno solo ebbe il nobile ardimento di non abbandonarsi tutto alla corrente impetuosa del movimento e raccogliere in sè un mite ideale per l'arte di coloro ch'erano stati i suoi maestri, che gli avevano insegnato a muovere i primi passi sicuri nell'arte — a disegnare e a dipingere. Questi è il pittore Andrea Marchisio, che, pur non facendo dell'arte storica cogli intendimenti dei suoi predecessori, s'ispirò alla storia e impiegò la sua tavolozza con frequente successo nell'illustrarne gli aneddoti e il costume. Buon disegnatore alla maniera di Gastaldi, non forte come lui, sebbene diligente nell' osservazione della forma, Andrea Marchisio tentò conciliare nella sua opera il sentimento della grand'arte col gusto moderno, e riuscì talvolta a rendere nella tela questa sua idealità con accento interessante, non privo di pregi sinceramente artistici.

Nacque in Torino il 1850, e tra gli allievi dell'Accademia Albertina tenne il suo posto distinguendosi. Dei suoi quadri migliori, esposti quasi tutti alla Promotrice e venduti a gallerie e privati, ricordiamo *Amore e Patria* comparso

fra i lavori della Mostra del 1872. Era, se non il primo, il migliore saggio dell'inizio della sua carriera, e venne apprezzato per bontà di colorito e vivacità di composizione. Nel 1874 espose l'*Indomani;* nel 1875 *Una nota senza musica;* nel 1876 *Linneo dopo l'escursione botanica;* nel 1877 *Goethe* e *Bettina Brentano;* e negli anni successivi: *Non serve l'arte a sollevar chi soffre, Perde la volpe il pelo....., Un amoretto di Goldoni a Feltre, Fiori e baci, Per chi mi ama e non mi apprezza, Salambò, Mottino, Berta e Varnefrido, Emma Liona* e *Fra il sì ed il no.*

Il titolo delle opere di Marchisio dice con quali intendimenti egli scegliesse nella storia i suoi soggetti: intendimenti di generista, al quale interessa più il costume e l'intimità del sentimento, che la vera individualità morale e storica del momento e del personaggio che s'accinge ad illustrare col pennello. Era, come abbiamo detto, una pittura di conciliazione ideale tra il passato e il presente; fece dell'arte storica compenetrata del senso morale e pittorico del genere; come, del resto, la s'intendeva allora anche a Parigi da quel gigante del pennello che fu Meissonnier. Marchisio riescì spesso ad interessare il pubblico e la critica, a tenere il suo posto decorosamente anche trattando il ritratto, in cui impiegò maggior calore di modernità e scioltezza d'ispirazione di tocco.

« *Berta e Varnefrido* » è il quadro che rappresenta il nostro pittore al Museo civico di Torino. È un'opera ardita per concezione ed espressione, che il tempo ha alquanto alterata, ma che dà un'idea della fisonomia della tavolozza dell'autore.

Anche nella tela *Emma Liona*, esposta a Londra prima che a Torino, vi è un nudo arditissimo, che mette la delicatezza dei toni carnicini e della forma in un ambiente di voluttà e di lusso principesco e libertino.

Nel 1886, Andrea Marchisio fu nominato maestro aggiunto alla scuola di disegno dell'Accademia Albertina, dove tuttora insegna con coscienza di buoni intendimenti.

Verso il 1890 intraprese a trattare la pittura sul vetro, arte risuscitata in Piemonte, insieme all'amore dell'antico, dalla feconda e operosa iniziativa dei D'Andrade, degli Avondo e dei Pastoris(1). Sono ammirate le vetrate da Andrea Marchisio dipinte nelle chiese di Quargnento, di Camagna, di S. Gennaro Monferrato e di Cossano Canavese. Ancor giovane, operoso, intelligente, egli, che ha temperata la forza fisica e morale in tutti i nobili esercizi del corpo e della mente, ha dinnanzi a sè l'avvenire che lo invita a nuove e decisive affermazioni.

P. BLANCHI.

Più decisamente entrò nel movimento Blanchi Pio, elevando l'acquerello alla dignità, all'efficacia, al grande senso artistico e pittoresco della pittura ad olio. Egli rese appunto omaggio alla modernità, rompendo in faccia al pregiudizio che condannava l'acquerello a rimanersi modestamente in disparte, ad essere più una distrazione che una nobile, alta e significativa impresa della tavolozza. Blanchi Pio fu nella scuola piemontese un forte e geniale rappresentante del gruppo di acquerellisti stranieri, che in Francia, Spagna ed Inghilterra ha portato questo genere d'arte al massimo grado di perfezione, irrobustendone la tecnica e gli intendimenti pittorici, altra volta limitati alla manifestazione di una minuta grazia decorativa. Pio Blanchi fece dei veri quadri all' acquerello, delle opere organizzate in una idealità che si voleva riserbata alla sola pittura ad olio. Gli acquerelli di grandi dimensioni, ch'egli trattava con larghezza di tocco e sicurezza di colorito, sono, nella memoria nostra, tra le migliori cose da noi vedute e ammirate.

P. GUGLIELMI.

(1) Anche Pietro Guglielmi da Cherasco si dedicò esclusivamente alla pittura sul vetro, migliorando l' arte, rendendola inalterabile a tutta prova. Riuscì a fissare sul vetro in modo indelebile la fotografia. Allievo dell'Albertina, fece la campagna del 59 nell'esercito regolare. La chiesa di S. Secondo in Torino, le cattedrali d'Aosta, di Cremona, di Asti, di Acqui, di Vercelli, possedono lavori del Guglielmi. Eseguì molte opere per l'estero, per Bordeaux, Nantes, Londra, S. Francisco di California. Nel Castello medioevale sono opera sua i *Quattro Profeti* della Cappella, gli ornati della sala e della camera da letto baronale.

Quello di Blanchi è un ingegno prepotente, pronto, disposto ad affrontare con sicurezza ogni difficoltà.

E per quelle sue qualità emerse fra i primi acquerellisti del nostro tempo.

Il suo quadro ad olio più importante per ampiezza di intendimenti, grandiosità di composizione ed energica affermazione di qualità artistiche superiori è *La Gavotte*, da lui esposto a Torino all'Esposizione Nazionale del 1880. Il quadro, benchè non terminato, trovò solleciti compratori; e non bisogna dimenticare che nell'Esposizione del 1880, per farsi notare e piacere, tra le opere magistrali dei migliori italiani, era necessario avere un accento imponente e parlare un linguaggio artistico non indegno della maestà del luogo e del momento superlativamente artistico.

Fra gli acquerelli di Pio Blanchi hanno fama di opere superiori *La visita del maniscalco* e il *Riposo d'una Odalisca*, cartoni di grandi dimensioni, dove l'autore ha largamente scapricciato il suo genio di potentissimo acquerellista (1).

Pio Blanchi nacque a Torino il 31 gennaio 1848. Fece i suoi studi d'arte frequentando l'Accademia Albertina dal 1863 al 1872, riportandone incoraggiamenti, premi e menzioni. Uscito dall'Accademia non tardò a prendere il suo posto tra i migliori e visse operoso e spensierato, in simpatica comunione con tutto quanto manifestava la vita dell'arte torinese.

Circa tre anni fa emigrò in America, ove ottenne, col pronto successo delle opere del suo fortissimo ingegno, stabile ed alta posizione morale ed economica.

G. GANDI. Le calde e vibranti ispirazioni che Blanchi domanda con preferenza al costume, alla tipologia, alla fisionomia

---

(1) Tra le principali opere esposte alla Promotrice da Pio Blanchi, vanno ricordate: nel 1870, *Il giovane castellano*, acquistato dal Principe di Carignano. — 1871, *Chi va là!* acquistato da S. M. il Re. — 1873, *In meditazione* (acquerello), acquistato da A. Astesano. — 1874, *Checco vuole un soldo,* acquistato dal Duca di Genova. — 1875, *Una visita d'barba preive*, acquistato dal Duca di Aosta. — 1876, *La favorita*.

dei costumi sociali e storici, Giacomo Gandi, non meno potente e significativo nell'arte dell'acquerello, le cerca nella natura, nella vita, entro i campi, nelle officine, tra il popolo, dov'è più palese l'accento caratteristico delle popolazioni rurali e alpine, fra le quali vive, e delle quali interpreta con magistero d'arte sicurissimo l'individualità pittorica e morale. L'arte di Gandi è un'arte seria, che non si presta a nessuno dei facili allettamenti onde l'ammirazione è frodata e lascia passare il mediocre per ottimo.

Nel pennello di Gandi c'è una quasi ruvida austerità; sembra che il maestro abbia voluto mettere perfino nella materialità dell'esecuzione il senso del suo mondo pittoresco. Egli, che ritrae le azioni e le passioni degli umili con l'energica e ruvida espressione del vero, ha allontanato dalla sua pittura ogni raffinato artificio, tutte le preziosità di colore, di forma e di tono, che riescono gradite agl' interpreti della vita galante, elegante e voluttuosa. L'aria della montagna ha bronzata la sua tavolozza, vi ha infiltrato la pensosa tranquillità che è nell'assieme delle figure dei nostri alpigiani.

Gandi è semplice, sincero ed ardito, come lo sono gli abitatori delle cime delle nostre montagne; quelli che la civiltà non ha ancora toccato col suo caldo alito che raffina, sveglia gli appetiti e corrompe.

Fra i veristi della scuola piemontese, Gandi è forse quello che lo è più sinceramente, senza preoccupazione, all'infuori del falso dottrinarismo, per logica espressione del temperamento, che lo ha fatto pittore in un ambiente negativo alla assimilazione di una poetica soggettiva.

Gandi riproduce il vero, come lo vede e come lo sente, e vi si abbandona, fiducioso che meglio del vero egli non potrebbe fare, o volendo fare ne altererebbe l'accento artistico, ciò che lo ritempra, lo seduce e gli dà l'entusiasmo del lavoro. Sincerità e semplicità: la sua dottrina estetica non ha altri canoni; tutto quello che fa è il prodotto dell'osservazione del vero; osservazione intelligente, guidata

da una disposizione meravigliosa ad intendere il significato pittorico dei suoi modelli e dei motivi. Ed alla vivissima espressione del vero Gandi impiega l'acquerello, la pittura che parrebbe fatta per tuttociò ch'è grazia di fantasia e lenocinio di eleganza.

La pittura dei fiori, delle cose profumate e gentili, nella tavolozza di Gandi si trasfigura e sale al sentimento eroico dell'affresco e dell'olio. Si trasfigura e diventa seria, meditativa, e perde in agilità e vaporosità per acquistare in fermezza e plasticità.

Certi acquerelli di Gandi vi danno l'impressione di un vecchio dipinto, a cui il tempo aggiunse un'impronta di castigata fierezza: il fascino che ha la venustà delle cose belle e venerabili. Nessuna elaborazione ideale, tutto al più la bonaria esaltazione di un sentimento, come lo trova nel vero, e come lo rispecchia l'anima sua, temprata a piaceri semplici, a godimenti e a svaghi che non intaccano la fibra del cuore. Dell'arte di Gandi mi diede una sintetica e felice definizione l'egregio amico mio Felice Biscarra: « *L'acquarello fu la sua specialità*, che trattò con larghezza di fare *guidata da accurata imitazione del vero*, senz'altra *preoccupazione.* » Ed è appunto ciò ch'io intendo per semplicità e sincerità di dottrina.

Gandi Giacomo nacque a Savigliano (Piemonte) nel 1850 dal Gandi, buon letterato, autore di molte e pregiate opere di agricoltura, selvicoltura. Ripugnante fin da giovinetto a tutto quanto avrebbe potuto scuoterlo dalla ruvida comunicazione col vero, dopo avere per qualche mese frequentata l'Accademia Albertina, nel corso di pittura della scuola di Gastaldi, si recò a Roma e vi rimase per quattro anni, senza mettere piede nell'Accademia di S. Luca — raccogliendosi ed esercitandosi negli studi sul vero e nelle gallerie. — L'unica scuola ch'egli frequentò a Roma, con vero profitto, fu la scuola libera del pittore Gigi, presso il quale studiò il costume e il nudo nei corsi serali a pagamento.

A. Balduino. — *Incidente in una escursione alpina* (572).

Alessandro Balduino — *Origine di Gressoney* (573).

Da Roma, Gandi ritornò a Savigliano, dove fissò dimora in casa del padre suo.

La poesia della montagna ebbe in Piemonte un altro finissimo interprete nel pittore Alessandro Balduino, che univa il sentimento dell'escursionista al gusto di ascendere le vette in cerca di gradite impressioni per l'occhio, d'aria pura per i polmoni e di serena pace per lo spirito.

A. Balduino.

Alessandro Balduino.

Balduino illustrò l'*Alpinismo*, ch'egli stesso esercitava in una forma eletta, intellettuale, intendendone la nobiltà degli scopi, specialmente dal punto di vista artistico.

Riuscì quanto mai affermativo negli effetti di neve, per delicatezza, trasparenza, giustezza di toni e di colorito. Un suo quadro, che si trova nelle sale della Società Filarmonica di Torino, ne misura il valore nell'interpretazione del silenzio bianco delle Alpi nevose.

Fra le sue belle tele son note *Un qui pro quo*, *Sulle Alpi*, *Cacciatori di camosci*, *Incidente in una escursione alpina*,

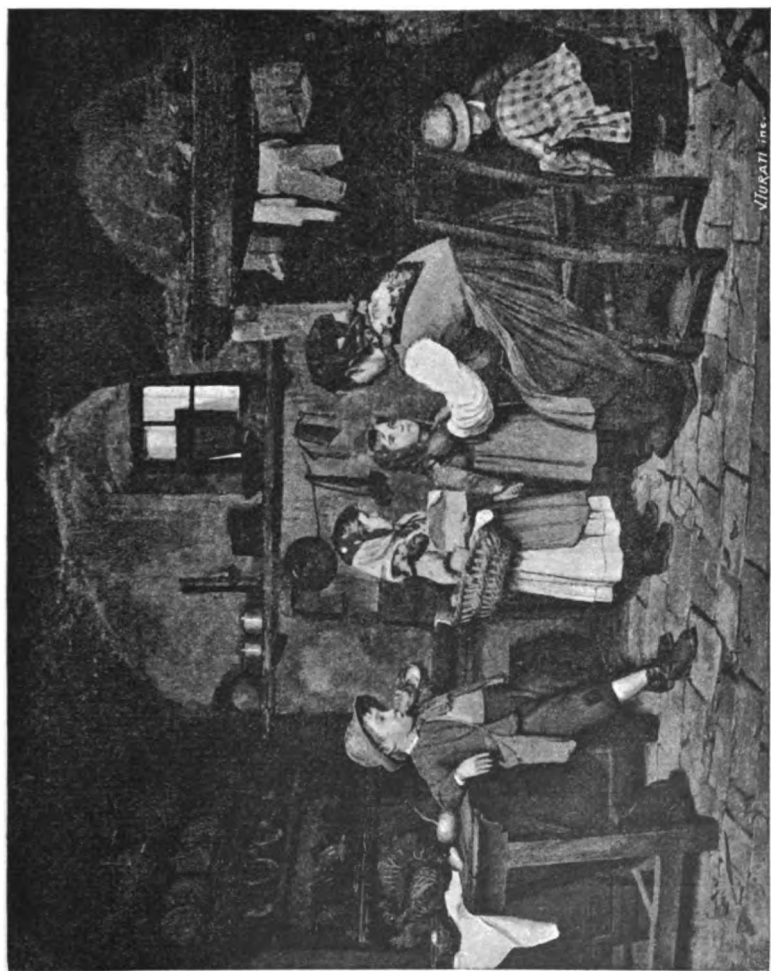
Origine di Gressoney. L'opera magistrale del suo pennello, quella che meglio ne rende l'abilità, il gusto, gl'intendimenti artistici, si afferma essere *Alpinisti dei vecchi tempi.*

Il Club Alpino Torinese conserva una splendida raccolta di schizzi e di macchiette, di motivi alpestri, che rappresentano il memoriale di quanto lo impressionava nelle sue frequenti salite, dei suoi amori colla montagna. Balduino fu anche buon ceramista; egli sapeva con garbo tutto suo imprimere nel fondo di un piatto le brillanti improvvisazioni della sua fantasia.

Alessandro Balduino nacque a Torino il 13 febbraio del 1848 e vi morì il 18 aprile 1891.

C. CARLINO.

Dei costumi campestri, trattando la pittura di genere con accento individuale, fu un poeta mite e gentile il canavesano Cesare Carlino. Con un sentimento delicatissimo, com'è nell'*Erminio e Dorotea* di Volfango Goethe, osserva e dipinge la vita intima della campagna: soggettini e motivi famigliari, interni di cascinali e capanne, bambini, donne e vecchi, fanciulle pensose e innamorate; tutto l'umile e debole mondo del contado dimenticato e chiuso nel breve orizzonte dei suoi sentimenti personali, in quanto ha di squisito e ineffabile. — *Che cosa è il catechismo? Invecchiando entrambi*, *Virgo fidelis*, *Preghiera*, *La trottola*, *Un'aurora ed un tramonto*, *Fido!* — nonchè delle caratteristiche teste di contadini, — sono le pagine migliori ch'egli ha lasciate alla storia dell'arte pittorica, la quale non ha certo un osservatore del vero che lo vinca in linea di sentimento e di semplicità morale e pittoresca.

Carlino Cesare nacque in Ivrea nel maggio del 1843. Fu ammesso all'Accademia Albertina il 3 novembre del 1858. Ivi fu promosso alla scuola superiore di pittura del professore Gastaldi, ove si segnalò con distinzione. Rientrato in patria, si consacrò all'insegnamento del disegno ed eseguì molti quadri di sentimento fine e delicato, rappresentanti specialmente la vita dei fanciulli, che furono assai pregiati nelle Esposizioni della Società Promotrice. Morì nel 1888.

Cesare Carlino — *Fôma nen sagrinè la maestra!* (344).

Carlino fu un eccellente disegnatore; e chi gli rimproverava la deficienza di colorito, non comprese che la robusta intonazione della tavolozza e il calore delle tinte non erano elementi corrispondenti alla gamma distintissima del suo sentimento, alla cui espressione bastavano le tonalità basse e le dolcezze armoniche delle pallide tinte (1).

Al fedele attaccamento, alle grazie ed energie pittoresche della nostra terra, come l'abbiamo vedute in Gandi, Balduino, Carlino, i quali limitavano il campo della loro operosità artistica entro i confini della regione subalpina, fra l'Alpi e il piano, con semplicità e bonomia fiamminga, fa contrasto lo svolgersi e l'affermarsi dell'ingegno del torinese Enrico Junk, nel quale si rinnova il cosmopolitismo artistico, il bisogno di tutto vedere e di tutto sapere che da Francesco Gamba a Pasini era stato una caratteristica dei pittori della nostra scuola. Forse, non per poco, l'inquietudine artistica che spinse Junk a compiere i suoi studi in Francia e a chiedere ispirazioni all'Oriente, ebbe per coefficiente il sangue che gli batteva i polsi: poichè suo padre era un francese, venuto ad esercitare a Torino l'arte del litografo, portando con sè le idealità politiche ed artistiche del '30; quel bisogno d'espansione intellettuale che doveva muovere verso l'Oriente gli artisti ed i soldati della Francia.

E. JUNK.

Certo Enrico Junk amò la Francia e l'Italia con pari entusiasmo, e nelle sue opere, come nella sua vita, si riflette questo generoso espandersi dei suoi sentimenti di cittadino e d'artista.

---

(1) Le principali opere del Carlino esposte alla Società Promotrice sono: 1867, *Burolo* (Ivrea). — 1869, *L'ottantesima terza primavera.* — 1870, *Che cosa è il Catechismo?* — 1873, *Pover fido!* — 1874, *Un' aurora ed un tramonto.* — 1875, *Fervet opus!* — 1876, *Virgo fidelis.* — 1881, *E al can niente?* — 1882, *E fôma nen sagrinè la maestra!* — 1885, *'L barometro a marca patele.* — 1886, *Tre martiri.* — 1888, *La polenta.*

Nacque a Torino il 31 dicembre 1849 da Giovanni Junck, eccellente litografo. Fino a 18 anni abitò a Torino. Suo padre voleva farne un buon commerciante e all' uopo fu messo agli studi; ma l'arte non tardò a fargli abbandonare quella via, e nel 1864, a 15 anni, entrava nell'Accademia Albertina, e vi studiò pittura alla scuola del prof. Gamba.

ENRICO JUNCK.

Quindi si recò a Parigi, per compirvi gli studi, e servire la patria di suo padre nel grande dramma militare della guerra contro la Prussia. La sua dimora a Parigi durò cinque anni, durante i quali frequentò la scuola di *Beaux Arts* sotto Gérome.

Nel 1870 si arruolò volontario nell' esercito regolare francese e fece la tragica campagna del Nord.

Più tardi servì l'Italia come soldato di 2ª categoria. — Nel 1872 lasciò la Francia per stabilirsi a Milano; ma, come abbiamo detto, il suo temperamento artistico, raffinato alla tempra del cosmopolitismo francese, non gli permetteva di rinchiudersi in un orizzonte limitato. Torino, Parigi, Milano e Roma furono i grandi centri in cui si fermò a preferenza a raccogliere il compenso morale ed economico del suo lavoro, a rinvigorire la sua natura d'artista. In quelle città non prolungò la sua dimora, e viaggiò sempre, per lo più verso l'Oriente, di cui soffrì la nostalgia pittoresca fino alla morte.

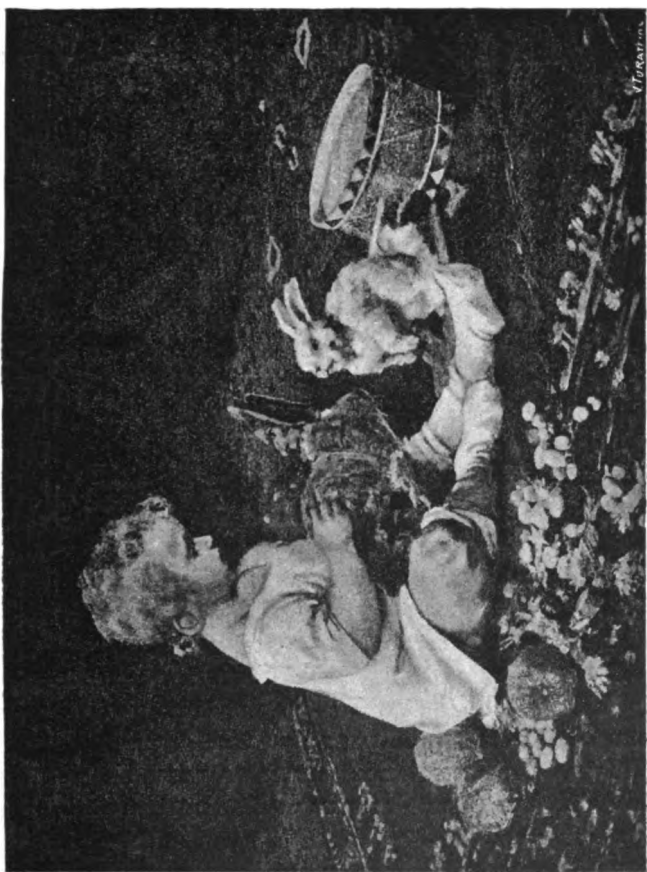
Junck fu il compagno di Edmondo De Amicis nel viaggio a Costantinopoli; da dove riportò degli studi e delle impressioni genialissime e brillanti, dove riscontrasi il sentimento dello scrittore italiano, ma assai più il calore pittoresco delle pagine che il *Corno d'Oro* ispirava a Théophile Gautier.

Più tardi si recò al Cairo, quando la sua salute era già rovinata dal male che lo trasse precocemente alla tomba.

Tornò a Roma, ma non confacendogli il clima, riprese i suoi viaggi, finchè a Pisa ammalò gravemente, mentre s'accingeva a ritornare al Cairo, in cerca d'ispirazione e di salute.

Morì a Pisa nel novembre del 1878.

Fin dai suoi primi lavori, Enrico Junck dimostrò di sentire profondamente l'arte in senso moderno, di volerla intima e caratteristica, viva espressione del veduto e vissuto. Ebbe infatti il senso del vero, e lo educò costantemente, tenendosi lontano da ogni esaltazione di fantasia. Egli canta il suo poema col colore, e non si dà pensiero della poeticità dei soggetti.

La tavolozza è il suo mondo estetico, e l'opera per lui ha un valore esclusivamente pittorico. A cui piace la trovata, il sentimento, l'idea, la poesia in ordine morale, si rivolga ad altri; Junck non ha fascini per coloro che non sanno assurgere all'ammirazione ed al compiacimento

ENRICO JUNCK — *Le Strenne del bimbo* (550).

estetico mediante la sola esaltazione pittoresca di un motivo. Enrico Junck non ha mai sognato nulla, persuaso che il grande poeta è il vero, e ch'è già còmpito glorioso l'approssimarsi a renderne i fascini pittoreschi col pennello.

Ebbe per maestri due pittori d'abitudini conciliative, il nostro Gamba e il Gérome, ambedue repugnanti agli estremi, alle ricchezze di pensiero e di tavolozza; ma in lui non vi è alcuna delle tendenze che mossero quei due forti a valersi di mezzi termini, di certi compromessi artistici, per toccare ad una maniera che patteggi fra due principii opposti, se non contrari.

La scuola dell'eclettico piemontese e del neogrecista francese, non modificò la fisionomia di Enrico Junck, che rimase un verista convinto, nel senso pittorico, e dimenticò la storia e il costume dei maestri, per gl'incanti del colore e della luce, ai quali domandò esclusivamente le sue ispirazioni.

Il vero espresso vivamente, nei suoi caratteri, senza nulla concedere al gusto del pubblico; e col vero fare della pittura solida e sana, di grande senso, come la intendono i veri coloristi; questo fu il programma di Enrico Junck.

Infatti, mentre la critica salutava il primo successo da lui avuto all'Esposizione della Promotrice del 1872 coi quadri *Almèe in riposo* e *Il Cenciaiuolo*, elogiandone « la vigoria di pennello » e la balda sicurezza di disegno, e l'impronta individuale, usciva in una lamentazione, che dimostra, meglio della lode, quale ampiezza di senso artistico Junck portava sul vero.

In un cenno critico, riprodotto nella parte letteraria della cartella che la Promotrice regalava ai suoi soci come ricordo di quella mostra, a proposito dei quadri di Junck è stampato:

« *Sarà quello il vero,* non ne dubitiamo; ha tutti i *ca-*
« *ratteri* da farlo credere tale; ma quella donnaccia (*una*

ENRICO JUNCK — *Dopo il mercato* (548).

« *delle Almèe*) di forme così *poco elette*, con quella faccia
« che ha tutte le fattezze del sesso meno gentile, è in vero
« *affatto ributtante* e poco acconcia a venire riprodotta da
« quella che non bisogna pur dimenticare che appartiene
« alle Arti che si dicono belle. È dipinto con *superiore*
« *abilità*, è vero, con *robustezza di toni* e di impasto di
« colori veramente lodevoli; sta bene; ma perchè non di-
« pingere con tanto merito una bella figura? »

ENRICO JUNCK — *Ninna nanna* (554).

Perchè? — Perchè Enrico Junck non avrebbe potuto nè individualizzarsi, nè dipingere come dipinse, se invece di impiegare l'ardita semplicità nell'interpretazione del vero, avesse voluto renderlo piacente e piccante per i sognatori delle Almèe del paradiso di Maometto, dove esse hanno l'obbligo artistico di essere assolutamente tutte belle e seducenti...

A noi bastava l'opera d'arte, nei suoi veri fini artistici, appunto perchè animata da quella brutale sincerità, rilevata da tanta energia di qualità pittoriche. Le *Almèe* e il *Cenciaiuolo* rappresentavano una decisiva prova della vocazione e dell'ingegno di Enrico Junck.

Tutte le opere del nostro pittore furono condotte con quel rispetto del vero, con quella severità d'intendimenti pittorici, che non abbandonò mai e volle sempre osservati nelle sue tele, dove tutto è carattere e colore, dove freme la vita, tanto se vi dipinge la stanchezza della danza del lascivo Oriente, quanto se vi illustra la vaporosa e profumata eleganza d'un palco aristocratico (1).

GIOVANNI DEMICHELIS.

Fra coloro, ch'ebbero limpida vena d'ingegno artistico, Giovanni Demichelis pare un solitario, che visse nel suo tempo e nell'ambiente, torbido e sdegnoso, non è detto se per rimpiangere una poetica passata di moda, o per nostalgia di qualche ideale superiore al sentimento della natura, che allora attirava a sè i migliori artisti, i più despoti alle conquiste della tavolozza.

Fu un byroniano del pennello, e come tale non trovò ispirazione pittorica che nei soggetti e componimenti drammatici, dai quali traeva gran partito la sua immaginazione vivacissima.

---

(1) Enrico Junck dipinse: Torino 1869, *Guardia Araba* — Torino 1872, *Almèe in riposo.* — Milano 1872, *La serenata* (donne del Canavese). — Parigi (al Salon) 1873, *La sieste après le marché.* — Torino 1874, *I Calderai.* — Torino 1875, *Al rio* (costumi canavesi). — Milano 1875, *Almea* e *Meditazione.* — Torino 1875, *Il Naufrago.* — Milano 1876, *Ninna nanna! — Le strenne del bimbo — Ai giardini.* — Roma 1877, *In palco.*

A queste opere si deve aggiungere il bozzetto *Funerali in montagna*, che venne esposto alla *Retrospettiva* insieme ai suoi migliori schizzi e bozzetti del Cairo.

Benedetto Junck, fratello del nostro pittore, conserva con intelligente affetto una grande quantità di *nature morte*, *ritratti*, *bozzetti*, *tempre* che completano la documentazione dell' operosità e dell' ingegno del fortissimo pittore.

Era un passionale, ma in forma epica, con la terribilità grandiosa della scuola satanica, da cui derivava la sua simpatia artistica per i grandi deliri dell'anime grandi.

« L'indole dell'arte sua — mi scrive l'egregio comm. Bi-
« scarra, — è potentemente delineata ed espressa nel suo
« quadro: *La confessione del Giaurro.* »

Quest'opera fu la prima che il Demichelis espose alla Promotrice, nel 1871. Non fece nulla di più significativo e concludente.

Nel 1872 espose *Camoens* « negli ultimi anni della sua
« vita, allorquando ridotto agli estremi della miseria cam-
« pava dell'elemosina che un suo schiavo andava accattando
« per le vie di Lisbona. »

La potenza del medesimo sentimento Demichelis impiegò nel disegnare pei giornali illustrati, ai quali diede la maggior parte della sua operosità artistica. È celebre una sua allegoria sulla morte di Vittorio Emanuele, pubblicata nel *Pasquino;* così l'*Amleto*, che comparve nel giornale *Lo Spirito Folletto.*

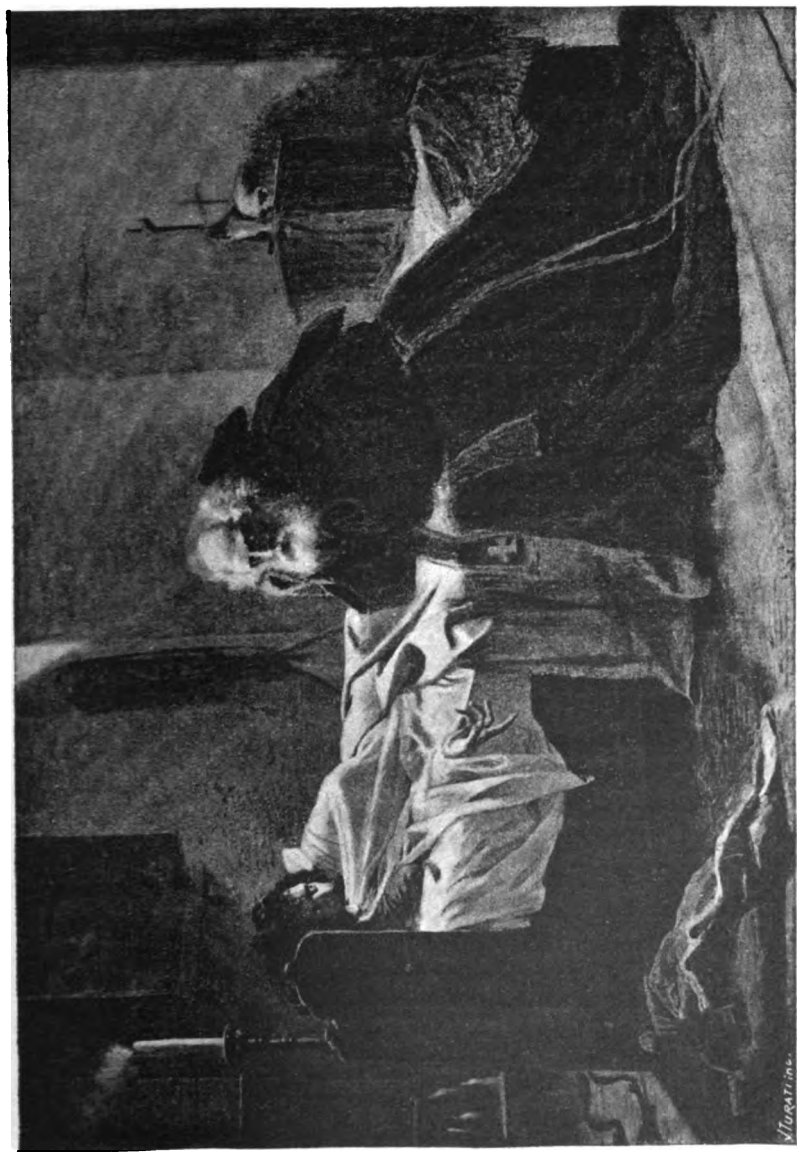
All'Accademia Albertina, fra le cose migliori degli allievi, si conservano due suoi saggi di pittura che ne pronosticarono l'ingegno feracissimo e la spigliata immaginativa: il *Lanzichenecco* e il *Popolano Sardo.*

Demichelis nacque in Torino il 13 febbraio 1849, da Domenico, negoziante. Nel 1868 era allievo dell'Albertina dove conseguì premi e distinzioni, emergendo fra i suoi condiscepoli per le non comuni qualità che costituivano la di lui natura d'artista.

La sua morte prematura, che avvenne qualche anno fa, fu tragica come il pensiero dell'arte che egli aveva vagheggiata nella sua laboriosa e travagliata carriera, purtroppo incompiuta.

Un altro che mancò all'arte prematuramente, senza aver esplicato con ampiezza decisiva il proprio ingegno fu

A. Amossi.

Amossi Alerino, nato in Torino il 7 marzo 1843, allievo dell'Accademia Albertina.

GIOVANNI DEMICHELIS — *La Confessione del Giaurro* (588).

Dedicatosi all'insegnamento, vi fece buona prova, quale maestro nell'Istituto internazionale.

Le sue opere più apprezzate sono: *Dolori intimi* esposta alla Mostra Nazionale di Torino nel 1884; *Frate che medica un guerriero*, e *La Tuffolina*. — Morì di tisi in Torino nel luglio del 1886, di soli 42 anni (1).

C. Crova.

Crova di Vaglio barone Clemente nacque a Torino nel 1850 dal vivente barone Luigi. Fu allievo del conte Corsi e diede prova della sua buona attitudine pel paesaggio con un grandissimo numero di tele da lui esposte alla Promotrice ed al Circolo degli Artisti dal 1879. Delicato osservatore del vero egli trattò con pari esperienza la marina e il paese alpestre nei loro poetici accenti. Genova, Venezia, i laghi gli diedero belle ispirazioni di tavolozza ed elemento di affermazioni alla sua feconda operosità artistica.

Carlo Villamarina.

Appartengono a questo periodo il conte Villamarina Carlo e il conte Maurizio Scarampi: nell'arte della pittura subalpina buoni rappresentanti di quella aristocrazia che tanto cooperò al risorgimento economico e tecnico della pittura e scultura fra noi.

Erano due dilettanti, ma avevano l'entusiasmo e la fede degli artisti.

Villamarina nacque a Torino il 9 ottobre del 1848; mancò ai vivi il 19 marzo del 1880, quando muoveva i primi passi alle conquiste della tavolozza.

Alla Esposizione retrospettiva le sue mirabili aspirazioni artistiche erano rappresentate da tre tele: *Un Paese; La teletta dei fiori; Paesaggio.*

M. Scarampi.

Il conte Maurizio Scarampi ebbe maggiore campo ad affermarsi, dopo avere splendidamente esordito coi suoi *Saltimbanchi girovaghi.*

Da Torino andò a stabilirsi a Firenze verso il 1880 e intorno al suo bel nome artistico si fece il silenzio; meno

(1) Altre opere dell'Amossi esposte alla Promotrice, sono: *Regalo alla fidanzata — Progetto di matrimonio — La questione decisa — Ermengarda — Un ritratto* grande al vero — *Autoritratto — Viva il Re!*

ALERINO AMOSSI.

Frate che medica i denti ad un guerriero (584).

assai per la sua lontananza, che per non aver egli più voluto far sentire fra noi la sua attività con l'opera della tavolozza. Aderisce a non pochi dei caratteri e delle tendenze che distinguono la pittura di Pietro Morgari.

Non per affinità di fisionomia artistica, ma per avere iniziate e svolte le inclinazioni delle loro tavolozze e dell'ingegno quasi nel medesimo tempo, si raggruppano nella cronistoria di questo periodo i nomi dei pittori Allason Silvio, Pietro Morgari, Petiti Filiberto, Bonatto Minella.

S. ALLASON. Silvio Allason, cugino del celebre paesista Ernesto Allason, si è dato all'arte intorno al 1867, dopo aver lasciato la carriera amministrativa al Ministero della Guerra. Aveva però sempre fatto dell'arte.

Abbandonò l'impiego mentre si trovava a Firenze. Si recò a Torino, dove entrò all'Accademia, allievo di Andrea Gastaldi per lo studio della figura. Nello stesso tempo studiava paesaggio presso suo cugino Ernesto, di cui fece suoi alcuni intendimenti.

Quando nel 1870 Ernesto moriva, lasciando tanto lutto nell'arte, Silvio prese a studiare con Perotti, un altro paesista fortissimo della scuola indigena, da noi studiata nelle sue belle individualità.

Principiò ad esporre alla Promotrice nel 1869 uno studietto dal vero dei *Dintorni del Sangone*.

Il primo vero successo artistico di Silvio Allason fu il quadro *In agguato*, da lui esposto alla Promotrice nel 1873. Ne scrisse le lodi il romanziere Vittorio Bersezio. — Luigi Rocca, nelle note alla Cartella di quell'anno, stampò che « Tra le grandi tele di genere, abbenchè assai piccole « sieno le figure, vuolsi registrare *In agguato*, che fu giu- « dicata una tra le migliori dell'esposizione » ed aggiunge « che la scena non poteva essere meglio ideata nè più vera. » L'acquistò l'attore Tommaso Salvini, allora di passaggio a Torino, per adornare una sua villa presso Firenze.

L'*Agguato* è un riuscito effetto di luna sulla campagna vasta, sparsa di piante.

Un motivo congenere espose col medesimo successo l'Allason a Milano, nello stesso anno, all'Esposizione di quella Società di Belle Arti. Ne fece una riproduzione pel *Salon* dell'Esposizione internazionale di Parigi del 1878.

Venne quindi il quadro *Il Salvataggio*, e nell'anno 1875 *I Valdesi*, che fu acquistato dal Municipio per il Museo Civico di Torino.

Nel 1876 seguì una ripetizione del *Salvataggio*, mandata all' Esposizione di Napoli, dove piacque moltissimo e fu proposta al premio.

A Napoli, di questa fra le sue migliori opere, gli furono domandate parecchie riproduzioni, che l'Allason non fece, non volendo trascendere al mestiere con opera che onorava la sua artistica operosità.

Nel 1878 espose a Nizza la tela *Tra gli scogli*, che venne acquistata dal Museo di Belle Arti di quella città.

L'alta Montagna, altro quadro che porta l'impronta delle migliori qualità artistiche dell'Allason, fu venduto in America dal pittore piemontese Romero, stabilitosi a Buenos-Ayres, negoziante in oggetti d'arte (1).

Silvio Allason si fece una specialità negli effetti pittorici di chiaro di luna con figure. Trattò questo genere con molta finezza, vincendo con la illusione della realtà ciò che vi è di scenografico in quel gioco di luci e d'ombre.

In lui vi è la mitezza estetica e tecnica dei suoi primi maestri Ernesto Allason e Perotti. Escludendo le influenze esotiche, è tranquillo e sicuro nella sua opera, pregevole per continuità e semplicità d'intendimenti. — Cavaliere, membro della direzione della Società Promotrice, colto,

---

(1) Altre opere di Silvio Allason, sono: 1870, *Passo difficile* — *Ricordo delle Alpi*. — 1871, *L'ultimo saluto* — 1872, *Al cancello* — 1874, *Aspettativa delusa*. — 1877, *Atala viene la prima volta a Chactas*. — 1880, *Tra gli scogli* — *I selvaggi*. — 1881, *I primi raggi sul monte Bianco*. — 1882, *Marosi* — *Mattino*. — 1883, *Le gazzette del villaggio* — 1884, *Il gran Cervino*. — 1885, *Solitudine*. — 1886, *Fulmini*. — 1889, *Alta montagna* — *Lago di Garda* — *Il lago Bianco* — 1890, *Ritratto*. — 1891, *Alte Alpi*.

studioso, Allason mantiene tuttora viva fede alle sue promesse e all'idealità squisita ch'egli ha per la vita e l'operosità dell'artista.

Un altro che lasciò la carriera amministrativa per darsi all'arte e tenervi un posto distintissimo, con simpatia per le tradizioni del paesaggio indigeno, è Petiti Filiberto, fratello dell'ingegnere. — Ebbe le prime lezioni di disegno e d'acquerello dal pittore Cerutti, e fin da giovinetto, con facilità e grazia istintiva, produceva dei disegni genialissimi, sul gusto del Sala, forse di maggiore concisione espressiva.

F. PETITI.

Quando cominciò a vagheggiare un fondamento pittorico per la sua tavolozza, anch'egli subì il dolce incantesimo della poetica di Beccaria e Piacenza, alla pittura dei quali s'accostò per simpatia artistica.

Studente e impiegato, diede indefessamente tutte le sue ore di libertà all'arte, occupandosi in studi dal vero e in lavori di fantasia, specialmente all'acquerello, nel quale non tardò ad emulare i suoi maestri.

Col trasporto della capitale, Petiti si recò a Firenze. A Torino aveva già destato viva speranza per l'avvenire del suo ingegno, mettendo in bella mostra le sue attitudini, esponendo i primi saggi del pennello alla Promotrice.

A Firenze non tardò a farsi conoscere ed amare, per la sua speciale valentia nel trattare l'acquarello e il *fusain*.

Nel cenacolo artistico fiorentino, vedendolo costantemente uscire con la cassetta di campagna nei giorni di festa e sapendolo impiegato del Governo, lo chiamavano *il pittore della domenica*. Ma quando il prodotto di quel lavoro domenicale, condotto con la febbre e l'entusiasmo, di chi ruba le ore al riposo e agli svaghi per la conquista dell'ideale, fu conosciuto ed apprezzato; quando in quell'impiegato si rivelò il pittore, l'artista, la vocazione, lo studio e l'individualità, si finì col chiamarlo *il pittore di tutti i giorni:* pittore nel senso nobile della parola, squisitamente disposto a sentire e trasfondere nell'opera la poesia della forma e del colore.

Nel 1870, col nuovo trasporto della capitale, che unificava i destini della patria, Petiti passa a Roma, al seguito del Ministero delle Finanze, presso il quale era impiegato stimatissimo dai superiori.

In quel centro eminentemente artistico, sotto la doppia influenza dell'antico e del moderno, completava la sua educazione artistica, perfezionandosi con lo studio dei capolavori e del vero. In pieno possesso dei mezzi tecnici e dell'abilità necessaria ad esprimere se stesso, avanti nella via della celebrità, più che mai innamorato dall'arte che gli aveva procurati tanti compiacimenti, la vita dell' impiegato principiò a diventargli incresciosa; tanto più che l'arte gli offriva lauti guadagni, mentre i suoi lavori erano molto ricercati, specialmente dai signori della colonia inglese, che la fine ed espressiva arte sua amavano con entusiasmo.

Trascorso qualche tempo dalla sua dimora in Roma, un bel giorno, prese la grande decisione di abbandonare l'impiego, che aveva occupato con decoro e plauso dei superiori.

Da Firenze e da Roma continuava a mandare all'esposizione della Promotrice le sue tele, improntate della felice trasformazione compiuta dalla sua tavolozza, col maturare della pratica e dell'ingegno.

Primeggiava e piaceva sempre, per la poesia corotiana dei suoi dipinti, dov' è grande finezza di toni e facilità somma di esecuzione; e ciò in modo speciale negli acquarelli, da lui condotti con una bravura di pennello sorprendente, senza leziosaggine alcuna, con severità d'ispirazione e di fattura.

Al nostro Museo Civico due tele lo rappresentano nei felici momenti dello sviluppo della individualità sua: tele acquistate dal Municipio alla Promotrice (1).

---

(1) Espose alla Promotrice: 1874, *La quiete*. — 1875, *Sorrisi d'autunno*. — 1876, *I renaiuoli* — *Sulle sponde d'un lago*. — 1878, *Rive di un torrente* — 1879, *Campagna romana*. — 1880, *Poesia del Lago* — *Montebuono Sabina* — 1882, *Vari paesaggi* — 1890, *L'autunno*.

Petiti Filiberto ebbe il crisma della sua valentia dal pubblico e dagli artisti, poichè, mentre il primo ne sostenne l'operosità geniale coll'acquistarne ed ammirarne il prodotto, i secondi più volte gli diedero prove della loro simpatia. A Roma fu eletto vice-presidente della Società degli acquarellisti; nel 1890 gli venne conferita una medaglia d'oro per un quadro di grandi dimensioni, eseguito sul vero sopra un motivo di paesaggio nei boschi di Marino. Quest'opera, che fu proclamata il capolavoro della tavolozza di Petiti, venne richiesta per l'Esposizione di Berlino, dove l'Imperatore l'acquistò per farne un regalo al Museo di quella città. E Petiti era degno di quell'apoteosi, e vi si mantiene tuttora, lavorando e producendo alacremente.

P. MORGARI.

Sorge qui, nel tempo, la figura arditissima di un eroe della tavolozza. La economia di questo libro — già assai più voluminoso di quanto lo si era pensato, — e la pochezza della mia penna, non bastano ad inquadrarlo in queste pagine, in tutta l'ampiezza dell'ingegno e della grande e magistrale linea della fisionomia, come si atteggia nelle opere e nella vita che lo distinguono fra i suoi contemporanei, nel periodo da noi modestamente studiato. Voglio dire di Pietro Morgari, pronto d'ingegno, d'animo e di mano; saturo di modernità fino ad esserne malato; fogoso, impaziente, vigoroso in tutte le espressioni del suo temperamento d'uomo e d'artista.

La vita di Pietro Morgari sarebbe soggetto da romanzo moderno, meditato con gli alti intendimenti morali ed estetici proprii ai fratelli De Goncourt e di Bourget. Lo stile di un colorista e la profonda osservazione d'un psicologo, fusi nello studio del tipo, potrebbero solo rendere le tempeste dei nervi e dell'anima, le febbri dell'intelletto, di lui che passò rapidamente nella scena del mondo.

Non occupiamoci che del pittore, nel quale vi è la veemenza di una natura esuberante, incalzata dal desiderio di forti e grandi emozioni.

Morgari, per la facilità eccessiva della mano, obbediente agli impeti della fantasia, dipingeva con larghezza quasi convenzionale. Gli elementi della sua tavolozza erano organizzati col senso dei contrasti; i bianchi e i gialli erano la sua luce; le ombre traeva dal bitume. Da ciò l'impronta evidentemente retorica della sua arte; quell'accento settecentista che tende al barocchismo per abbondanza di frasi

PIETRO MORGARI.

plastiche e pittoriche. Morgari s'era fatta una maniera propria, di forma decorativa, ma brillante nell'esecuzione, festante, anzi, nel significato poetico. Era un piccolo Mackart del Piemonte, specialmente per il talento della composizione e nel lasciarsi prendere la mano dal pennello, che lo trasportava al di là della intimità desiderata nel quadro di cavalletto.

Portava l'eroica sicurezza della mano anche nel disegno; non senza profumo di convenzione, benchè esplicito e rias-

suntivo. Con ciò ebbe una fisionomia propria e ben definita, in cui era palese la sua bravura, l'eccitamento estetico, la temerità nel procedere arditamente per la strada in cui s'era messo.

Non ebbe una squisita sensibilità del colorito; ma, in compenso sentiva e sapeva esprimere il senso della vita e la poesia del movimento dei suoi soggetti. Movimento morale e pittorico è nei suoi quadri, nei quali l'atteggiamento dell'insieme e dei particolari s'impone, e desta in noi il senso d'ammirazione che documenta il trionfo dell'opera d'arte. E fu questa sua artistica intelligenza per la poesia del movimento della linea e della forma, che indubbiamente lo condusse a diventare pittore d'animali, nei quali il ritmo di quella poesia è più sincero, alacre, ampio e sonoro.

Pietro Morgari nacque in Torino nell'anno 1852 dal pittore Rodolfo, di cui è ampio cenno in questo volume. Manifestò precocemente particolare disposizione pel dipinto, che principiò a studiare sotto la direzione del padre, che lo iniziava all'arte.

Entrò all'Accademia Albertina ed ebbe a maestri Enrico Gamba pel disegno, quindi Andrea Gastaldi pel dipinto. Durante i corsi accademici progredì rapidamente, guadagnando sempre il primo premio.

Uscì dalla scuola dotato di solidi principii, per poter dare libero e sicuro lavoro ai suoi convincimenti artistici, all'ideale pittorico che lo affascinava.

Pietro cominciò ad esporre alla Promotrice nel 1872 un quadro ad olio dal titolo *Povera Imelda;* ma il suo vero esordire, l'affermazione prima del suo ingegno, data dal 1875, quando mandò a quell'esposizione l'*Almèa*, acquistatagli dal signor Engelfred di Torino. In quel tempo e successivamente s'occupò molto anche del ritratto; ma la sua vera gloria fu la pittura d'animali, nella quale eccelse con le qualità artistiche già notate. Fra i ritratti è opera distinta quello di sua madre, che comparve nell'Esposizione retrospettiva della Promotrice.

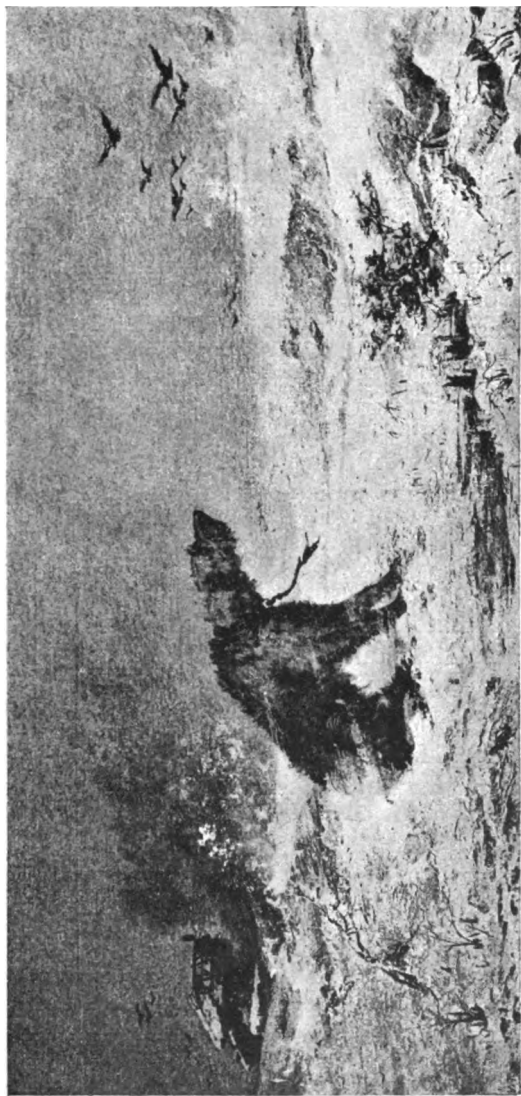
Pietro Morgari — *Ritratto* (497).

Pietro Morgari — *Gioie materne* (509).

La passione violentissima per la pittura degli animali lo prese tutto e ne determinò l'indirizzo. Preferibilmente trattò il cane, il cane di razza e da caccia; ne interpretò la nobiltà e la finezza fisionomica. In questo genere esordì col famoso quadro *Artisti girovaghi*, che gli fu acquistato da S. M. la Regina.

PIETRO MORGARI — *Cani* (508).

In quest' opera è pittoricamente e poeticamente più intimo che non lo sia nelle altre, ed è quella che gli artisti preferiscono. A noi sembra il migliore quadro di Pietro Morgari. Venne riprodotto all' acquaforte dal professore cav. Alberto Gilli per la Cartella della Promotrice. Quella tavola è un capolavoro d'interpretazione.

L'ultima caccia del Conte Rosso, acquistato dal grande Magistero dell' ordine Mauriziano; *Violazione di confini;*

PIETRO MORGARI — *La desolazione* (506).

L'idillio; Caccia alla volpe segnano le grandi date della sua operosità artistica, le grandi affermazioni. I tre ultimi dipinti si trovano al Museo Civico di Torino.

Ingegnosissimo nell' architettare e fabbricare ordigni per facilitarsi la sincera interpretazione dei suoi modelli preferiti, si era fatto fabbricare una macchina, mediante la quale raggruppava i suoi cani nella posa e nell'attitudine da lui desiderata. Possedeva dei cani di razza, splendidi per forma e purezza di sangue; i puri alani, i puri molossi, i levrieri barbareschi che ritornano con tanta frequenza nelle sue tele, destavano l'ammirazione degli intelligenti.

Il cavallo del quadro il Conte Rosso, fu in parte eseguito sulle indicazioni di un *manichino*, che Pietro s'era fatto costrurre allo scopo.

Nella donna stessa, ch'egli dipinse, Pietro amò l'animalità, che in alcuni suoi quadri tocca al furore bacchico.

E forse perciò la donna fu letale alla sua esistenza. Una fatale passione, di quelle passioni di sensi e di testa, che tolgono ogni misura all' impeto dei desideri, dopo averlo tormentato per parecchi anni, lo trascinò lontano dalla patria, dalla famiglia, dagli amici.

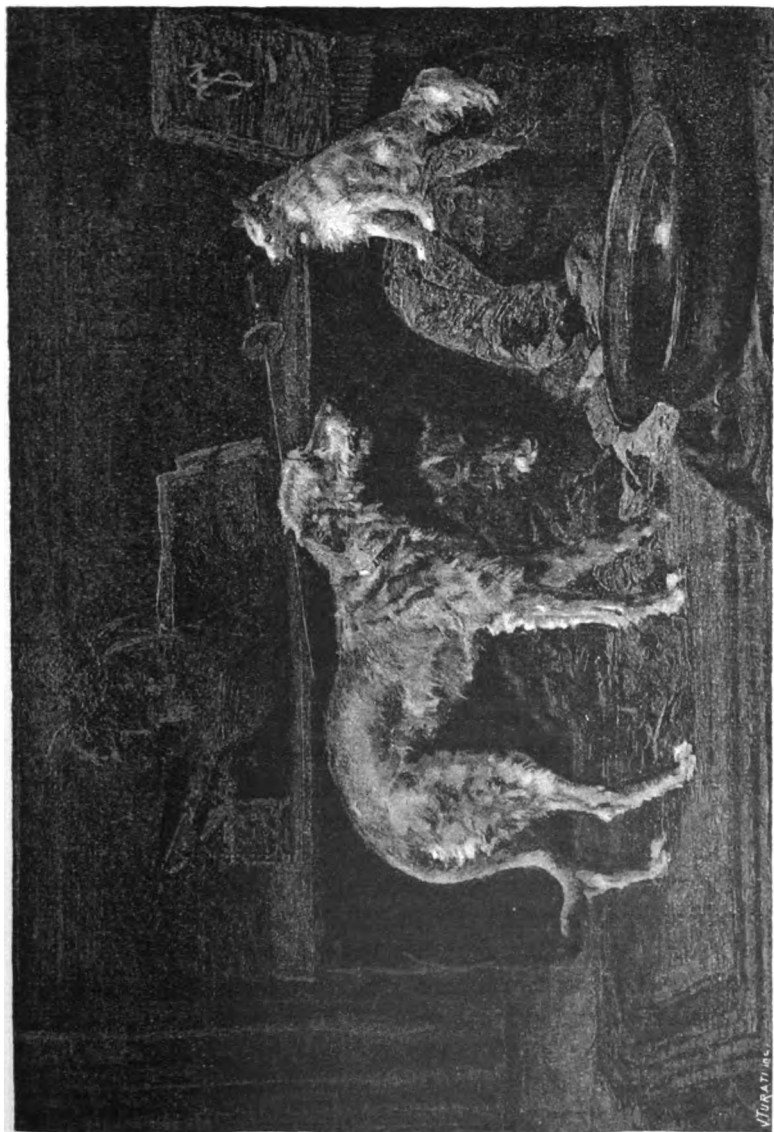
Andò a stabilirsi a Londra, con la compagna del suo sogno di acre e veemente voluttà. — Impiantò studio e trovò lavoro. Ma la morte lo colse tragicamente, dinanzi alla tela a cui stava per dar vita, nell'ottobre del 1875, in età di 32 anni (1).

La Esposizione retrospettiva d'arte piemontese, apertasi in Torino per celebrare con solennità di ricordi e di rimpianto il cinquantenario della Società Promotrice, benchè per avversità di tempo e di luogo non sia riuscita alla

---

(1) Pietro Morgari espose alla Promotrice: 1872, *Povera Imelda.* — 1875, *Almèa.* — 1877, *Attori girovaghi.* — 1878, *Violazione di confini.* — 1879, *Ritratto di donna.* — 1881, *Armonia dei boschi — Romolo — Ritratto.* — 1882, *Cane — Donna con cane — Desolazione* — 1883, *Tre fratelli.* — 1884, *Caccia alla volpe.*

All'Esposizione Nazionale del 1880 mandò *L'ultima caccia del Conte Rosso.*

V. TURATI inc.

PIETRO MORGARI — *Cani* (504).

completezza desiderata, fu ampiamente giustificata nel suo scopo e nella storia dell'arte torinese dalla splendida raccolta delle opere del pittore Fontanesi, e dall'avere tolto all'ingiusto oblio Carlo Bonatto-Minella.

C. BONATTO.

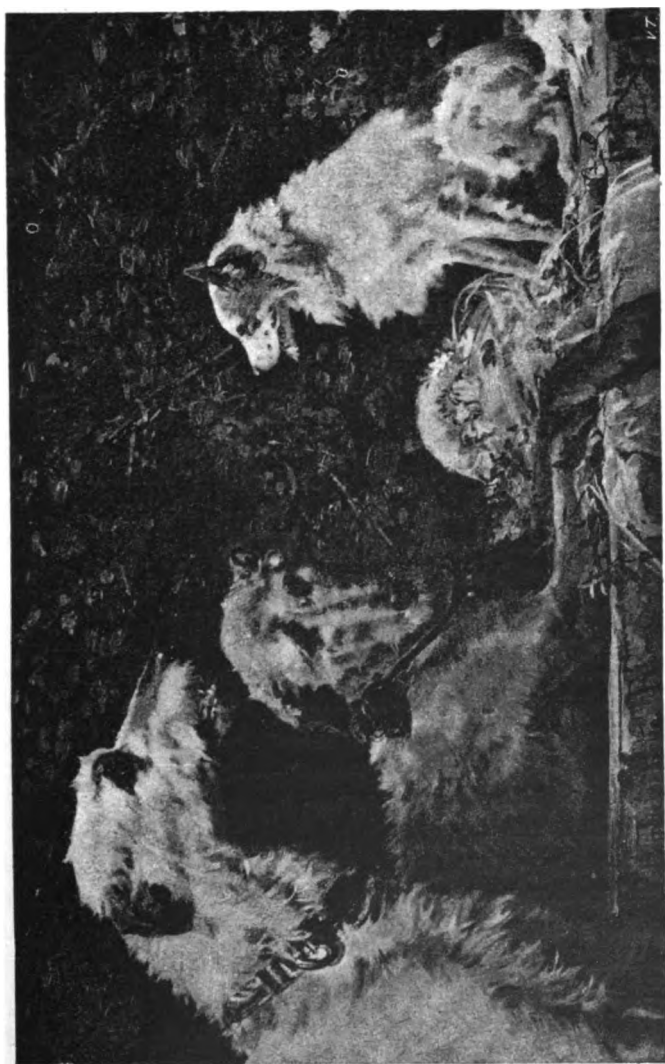
Vedere le opere che rappresentavano a quell'Esposizione la prima formidabile fioritura dell'ingegno di Bonatto-Minella, e non farsi persuaso sulla grande sciagura toccata all'arte piemontese coll'immatura perdita di quell'artista, sarebbe stato non avere animo aperto alla rivelazione del bello. In quelle poche tele, vi sono, più che i germi, la notizia embrionale di un mondo pittorico rimasto incompiuto; esse cantano la gloria e portano il lutto di una creazione; ti fan piangere di gioia e di dolore.

Nei mesi che durò l'Esposizione retrospettiva, non visitai una sola volta la sezione della Promotrice senza recarmi ai quadri di Bonatto-Minella; e non li rividi mai senza che un nuovo presentimento della grandezza a cui sarebbe giunto il genio di quell'artista non m'obbligasse a rimpiangerne la morte.

Nessuno ebbe più possente di lui l'intelligenza del quadro, all'infuori da ogni pedanteria dottrinaria, per intuito artistico meditato. Nessuno più di lui sentì la pittura con severità antica e sentimento moderno; nessun giovane lo uguaglia nell'intendere l'opera come logica integrazione del sentimento e della forma. I soli privilegiati della natura possono contendergli il primato nella potenza espressiva del disegno.

Ecco un gigante che, toccando lo sviluppo completo, avrebbe emerso e riempita la scuola e il tempo della gloria della sua figura. Il primo vagire della sua tavolozza sorprende. Che cosa sarebbero state le opere della maturità?

Egli fu un vero *bohémien;* genuino, non artificiato dalla smania di parere. Più aureolato martire dell'arte e della soffitta non vide Murger, nè cantò Costanzo.

Basso di statura, tarchiato e gozzuto, nei panni del montanaro, le scarpe ferrate e il cappello a cencio, mal

Pietro Morgari — *Cani* (498).

rivelava col ruvido aspetto la squisita luce dell'artistico ingegno, che lo avea spinto ad abbandonare l'alpe pittorica e a scendere in Torino ad apprendere i primi rudimenti della pittura.

E poichè il padre, non so se pastore o vignajuolo in Val di Lanzo, non poteva sostenerlo agli studi, Carlo coll'indomito coraggio della vocazione, affrontò la miseria appena toccò la città: la miseria senza alcun raggio della spensierata festività della vita dei giovani artisti. Nei primordi della sua dimora a Torino, egli settimanalmente riceveva dal padre delle caciuole e della verdura, che formavano l'assegno del suo pensionato agli studi. Egli stesso si recava al mercato di Porta Palazzo a scambiare in denaro quel povero assegno in natura, e col ricavato riusciva a vivere di pane e latte, finchè un'altra spedizione di caciuole e verdura veniva a rendergli possibile la continuazione di quella dieta, che durava parecchi mesi dell'anno. Da ciò forse, e senza forse, il principio dello sfinimento che lo condusse così presto alla tomba!

E mentre viveva a quel modo, lavorava e studiava indefessamente, senza perdere un'ora, non togliendo mai gli occhi dall'ideale ch'era il suo mondo, la sua incrollabile fede.

Durante il giorno, all'Accademia; la sera, in Biblioteca. In breve tempo, da ignorantissimo ch'egli era, riuscì a procurarsi il corredo di cognizioni, la coltura che gli permisero di mettere nell'opera sua tanto senso e sentimento della civiltà antica.

Studiando pittura sotto il Gastaldi, tutti i premi erano suoi. Il quadro che egli eseguì per concorrere al premio triennale e vincerlo è giudicato il saggio di pittura più serio che l'Accademia conservi dei suoi allievi, dal giorno di sua fondazione.

Invero, è opera importante che non pare di pennello giovanile: *Andrea Vezzales, ristauratore degli studi dell'anatomia umana* è raffigurato in quella tela, in atto di meditare l'operazione ch'egli eseguirà sul cadavere che gli sta dinanzi.

Vigoria di pennello, che, senza bravate, disegnò e dipinse rendendo il modello con scrupolosa osservazione, serenità d'intendimenti artistici, danno a quella tela un accento grandioso; accento che vi resta nell'anima quando l'abbiate una sola volta veduta e compresa.

CARLO BONATTO-MINELLA.

Un vero, grande, strepitoso successo ebbe Bonatto la prima volta ch'espose al Circolo degli Artisti una mezza figura di donna nuda, vista di profilo, *Un' egiziana che suona la gusla.* Quel tentativo splendidamente riuscitogli gli diede nuovo ardimento, e l'anno dopo espose alla Promotrice un altro nudo, ch' era un problema di tavolozza quasi temerario.

Egli volle e riuscì a far sfolgorare la carne, staccandola per toni da un fondo rosso. Una fiamma di voluttà pittoresca degna di Tiziano. Era una pompejana nuda, sdraiata

sopra un divano coperto di stoffa rossa. Venne poi la tela di alta concezione estetica, quella che lo definì pittore ed artista, maturo a grandi destini; quella *Giuditta che dalle mura di Betulia si presenta al popolo.*

In quell'opera vi era tutto il coloritore profondo e misterioso, il disegnatore valente, l'acuto osservatore, nonchè il processo di meditazione morale ed artistica, da cui derivano le sue opere. Non è una illustrazione di un episodio eroico della Bibbia: è il quadro, l'opera d'arte ispirata da un'opera d'arte. Più che il sentimento eroico della donna virile, vi è l'ambiente del pigro, fatale Oriente, delittuoso e vendicativo. In quel quadro c'è un resto dell'amplesso, che assopì per sempre Oloferne tra le braccia della tragica donna.

Se vi avvicinate al quadro per avere un'idea della pittura che riescì a quel portento di espressione, rimanete sconcertati; tutto s'adombra di mistero, non sapete decifrare il sentimento della pennellata; pare tutto gettato d'un pezzo e lavorato a mosaico nel tempo stesso; vi è una sincerità che pare artificiata, un artificio che sembra ingenuo; e più vi ripensate sopra, più vi sentite sfuggire sotto gli occhi il segreto di quella esecuzione piena di finezza e di sorprese indecifrabili. Così in tutti i suoi quadri. Nella *Giuditta* vi è una nota che dà la misura dell'ingegno di Bonatto a chiunque l'osservi: la testa sanguinosa di Oloferne, non trofeo di vittoria, ma commento morale e pittorico alle due figure che dominano la tela. È meraviglioso!

Il quadro *Costume Egiziano* ha anch'esso il suo segreto, e lo tien saldo come la sfinge del paese che lo ha ispirato. Son due palmi di tela; un fondo di paesaggio indefinibile, che non avete veduto nè pensato mai, su cui passa una figurina di donna in costume egiziano, col suo bambino in collo. Vi è una gran quiete, una quiete solenne che vi trasfonde nell'anima una dolce melanconia. È una tela piena di simpatie; ma non ha nulla di determinato che serva a giustificare la sua seduzione, a darvi

Carlo Bonatto-Minella — *La pensierosa* (526).

una ragione dell'intimo piacere che provate nel mirarla. V'incanta e vi culla, come la rapsodia delle orchestre degli zingari, tanto ricche di melodie ed armonie senza avere un motivo.

Sono documenti del magistero con cui Bonatto disegnava gli studi: *Una testa di donna*, *Testa di guerriero*, *L'alabardiere*. *La pensierosa* è una pagina che impressiona e si sottrae alla critica. *Religione di trapassati* è un'opera d'intuizione e di presentimento. Fu il suo ultimo lavoro, eseguito quando la tisi gli bruciava il sangue, ed è sereno come il concetto della morte nel mondo greco: tutto finezza e mistero.

Con una semplicità di composizione quasi puerile, Bonatto è riuscito alla severità di stile di un dipinto murale pompejano. Eppure è tutto un profumo di artistica modernità; vi è dell' Alma Tadema, ma senza levigature e lusinghe; un Tadema ingenuo, infantile, più artistico, appunto perchè più spontaneo e punto ricercato.

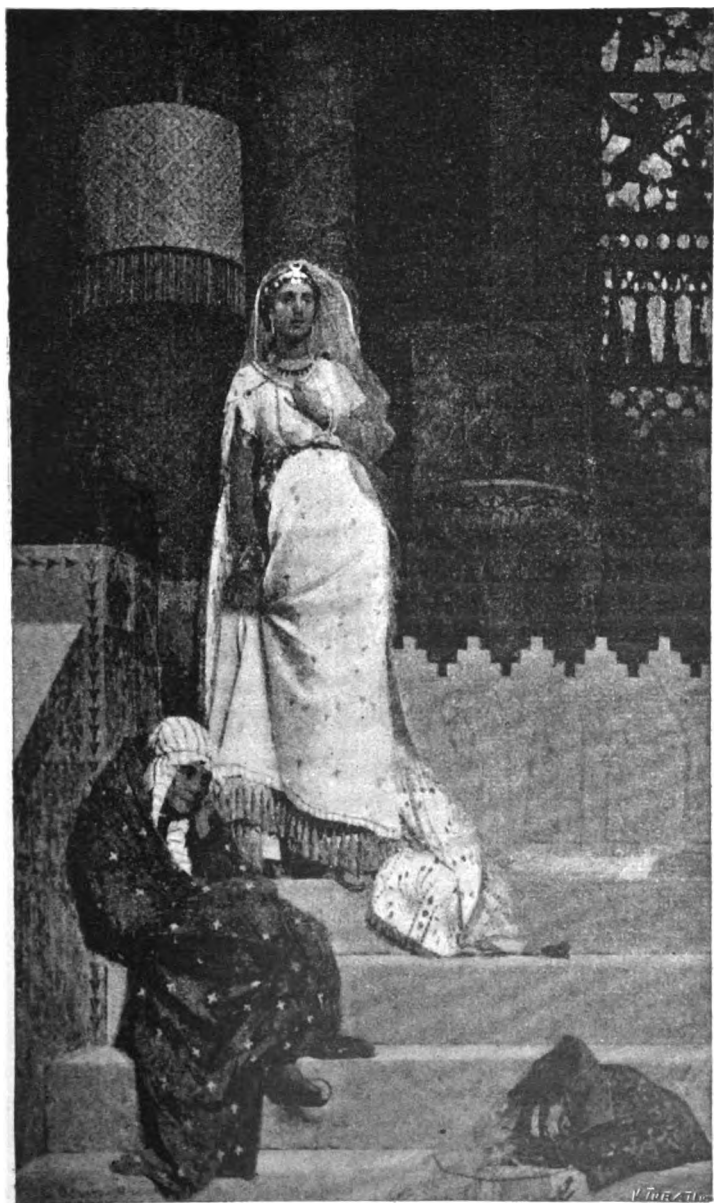
È noto che Bonatto la composizione pittorica e del soggetto del quadro se la formava lui, senza servirsi di modelli.

Quando la tisi finì coll' avere facile vittoria sul suo corpo estenuato dalle privazioni e sofferenze passate, egli non aveva ancora avuto che un'amante, alla quale aveva consacrato tutto se stesso: — l'Arte.

Morì nel 1878.

All'Esposizione retrospettiva, accanto alle opere di Bonatto Minella, tenevano il loro posto modesto e significativo emblema di speranze dalla morte troncate, una *Testa di vecchio* e un *San Sebastiano* di Bordone Giovanni; i suoi primi saggi di pittura eseguiti mentre era ancora allievo dell'Accademia Albertina.

G. BORDONE

Giovanni Bordone, da Asti, nacque il 16 giugno 1850. Ammesso all'Accademia Albertina nel 1870, vi compì lodevolmente i suoi studi di pittura. Nel rientrare alla città nativa si spense immaturamente.

Carlo Bonatto-Minella.
Giuditta dalle mura di Betulia si presenta al popolo (523).

Scrivendo di Antonio Fontanesi abbiamo detto che il maestro, sul vero, invece d'insegnare, sembrava predicasse una fede, spiegasse una parabola evangelica; che in lui era tutto il fervore dell'apostolo e del maestro; che le sue lezioni all'aria aperta erano lanciate traverso la natura, di cui palesava i poetici misteri e il modo d'interpretarli, e parlando della sua morte abbiamo stampato: che egli lasciò ai suoi scolari il *fondamento morale e tecnico a bene svolgere la loro individualità*. Quale riflesso ebbero nell'Arte del paesaggio piemontese quei nobili insegnamenti? Come i giovani che li accolsero dalla viva voce del maestro, e provarono l'immediato impulso di quell'apostolato per la grande poesia della natura e per la sincerità dell'interpretazione l'impiegarono, quando, abbandonati a se stessi, dovettero decidere il loro ideale e trovare il loro posto di combattimento? — A quali vere e grandi affermazioni artistiche approdò l'influenza di Fontanesi in Piemonte? — Si è avverato il vaticinio delle sue dottrine, per opera dei suoi discepoli?

Fontanesi era troppo individuale per creare una scuola nel senso accademico; ma era troppo grande per non influir sul genio del suo tempo e per non avere imitatori. In tutti coloro che l'ebbero a maestro rimase di lui il religioso entusiasmo per l'arte, in alcuni il fascino della tecnica e degli intendimenti poetici, in altri la spinta iniziale a svolgere la propria individualità; nessuno udì la sua voce e lo vide dipingere invano. Fontanesi ebbe un genio per eccellenza fecondatore.

Comunque, dopo Avondo, Fontanesi e il gruppo delle spiccate individualità artistiche, che stabilirono in Piemonte tutta la libera idealità tecnica e morale del paesaggio moderno, i ritorni storici erano diventati impossibili; era necessario procedere per quella via, bisognava affrettarsi alla conquista di tutto l'orizzonte artistico aperto alle nuove generazioni da quei maestri. I giovani ebbero quel convincimento! Quelli dotati di vera vocazione non tardarono a

darne prova, avanzando coraggiosamente verso la meta designata. Noi li vediamo, anzitutto, preoccuparsi del materiale dell'arte, tenendosi lontani dal *dilettantismo.* La conquista dei mezzi necessari ad esprimersi facilmente e bene, era uno dei fondamenti della dottrina di Fontanesi; quindi il decidere con sicura coscienza la loro maniera, e perseverare in quella fino all'affermazione completa. Un'altra caratteristica di coloro che hanno studiato con Fontanesi è l'amore per l'espressione pittoresca di quanto interessa nel motivo, di quanto hanno nel cuore o che osservano (1).

La battaglia artistica che il marchese di Breme dava in Piemonte, insediando Antonio Fontanesi al posto di professore dell'Accademia Albertina, ebbe tra i giovani un primo valoroso soldato in Amedeo Ghesio Volpengo di Clavesana; che fu il primo ad ascriversi alla scuola del paesaggio del nuovo valentissimo maestro. Con Ghesio, e dopo, vennero Camerana, Pasquini, Vercelli, Caglieri, Monticelli, Calderini, Bussolino, Tesio, Bologna. — Stratta, Pugliese, Pollonera Camussi, Follini, Piumati, Turbiglio, Allera appartengono, mi si passi la parola parlamentare, alla seconda infornata.

A. Ghesio.

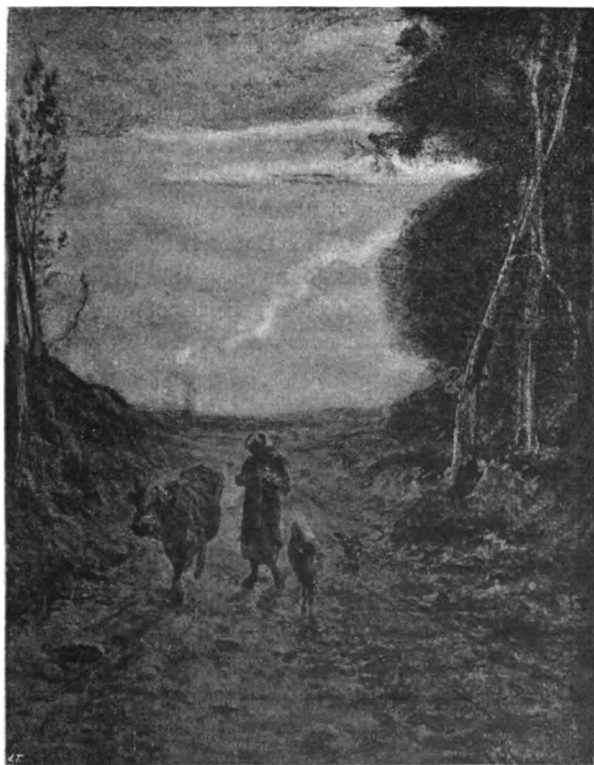
Ghesio Volpengo nacque in Clavesana, da Ghesio, egregio e stimato magistrato. Aveva principiato a studiare il paesaggio col mite Beccaria; ma la dolce idealità pittoresca del poeta del paesaggio indigeno, non poteva bastare alla sua grande anima d'artista nervoso, mobile, impaziente. Avido di novità, di vedere e d'esprimere qualche cosa di corrispondente alle tendenze del suo temperamento vivacissimo, appena il Fontanesi giunse fra noi, preceduto dalla fama di arditissimo, corse ad arruolarsi alla sua scuola. E dico arruolarsi, perchè chiunque ricordi le passioni che agitavano l'ambiente artistico torinese di fronte a Breme e a Fontanesi, sa che il correre per primo ad iscriversi alla

(1) Devo una gran parte delle note biografiche artistiche su alcuni degli scolari di Antonio Fontanesi all'egregio pittore Vittorio Bussolino, le cui indicazioni mi furono pregevolissimo materiale a condurre innanzi il mio lavoro.

loro scuola, era partire per una campagna artistica, dove tutto era da conquistare a furia di sacrifizi, di abnegazione e di operosità e di talento. Ma a Ghesio Volpengo non mancava l'animo per le battaglie dell'ideale, e si diede tutto al maestro.

Fatto è che Ghesio, tra i giovani, fu quello che subì e sostenne vittoriosamente l'impeto degli avversari di Fontanesi, quando più il maestro era combattuto. L'ampiezza e profondità delle dottrine e degli insegnamenti del grande paesista, bene avviandolo nella pratica della tavolozza e del vero, non toccarono però le speciali caratteristiche della sua natura, e Ghesio, in relazione alla sua nervosa impazienza, alle pronte stanchezze ed ai forti entusiasmi, nel complesso delle sue opere, rimane un impressionista. Ghesio si stancava presto del motivo, ma quando vi si metteva sul serio determinava con prontezza e vigoria. Egli fu uno dei primi illustratori di quei *Ripari* sui quali gli scolari di Fontanesi facevano le loro prime armi sul vero. Gli studi condotti rapidamente in quella originale località, Ghesio osò esporre alla Promotrice, affermandosi valente e promettente. In grado di poter far l'arte da signore, non scivolò mai nel *dilettantismo*. Si valse della comodità del suo stato nobilmente, col dare il tempo che gli lasciava la pittura a utili studi letterari, dai quali sembra abbia tolto una parte della serietà d'intendimenti che è nell'arte sua.

Dante, che nella terzina serrata e concettosa ha molte affinità col sentimento del paesaggio moderno, era il suo autore prediletto; lo avea mandato tutto a memoria; spesso ne recitava gli squarci più pittoreschi, appunto quelli più coloriti per ritmo ed efficacia descrittiva.

Dal 1879 al 1885 Ghesio rimase sempre agli avamposti della nuova arte, esponendo alla Promotrice, al Circolo, scrivendo, non trascurando mezzo alcuno per procurarle il trionfo. Non vi fu ardimento che non abbia tentato e là dove meno riusciva era però evidente l'unghia del leone, la vibrazione estetica del suo grande animo di poeta-pittore.

Amedeo Ghesio-Volpengo — *Il mattino* (445).

Nel *fusain* acquistò fama di robustissimo, quanto nella pittura ad olio; ne eseguì di splendidi, fra gli altri, uno meraviglioso per luce, movimento prospettico e disegno magistrale: *La piazza di San Carlo*, con effetto di sole.

Nel 1880, Ghesio, dopo aver dato i primi entusiasmi della sua intelligenza all'arte, ne divise il fiore del sentimento con una egregia e distinta signora che condusse in moglie: nello stesso tempo si dedicava all'agricoltura, ritirandosi a vivere nei suoi poderi, a Clavesana presso Carrù. Però le cure dei campi e della famiglia non lo tolsero alla tavolozza; continuò a dipingere e a studiare tra la grande pace della vita campestre, sempre ispirato e sensibile alla purezza della luce e del calore. All'Esposizione del 1884 mandò una numerosa serie di schizzi pieni di carattere fontanesiano, d'impronta eccellente, poeticissimi e riassuntivi della poesia del motivo (1).

La figura di Ghesio Volpengo ne diceva il temperamento; lo slancio del cuore e dell'intelligenza, il suo affrettarsi verso tutto quanto lo seduceva. Magro e snello, la faccia bronzata fortemente pianeggiata, l'occhio vivace, la parola pronta, calda e colorita, facile al sorriso, sincero ed aperto, tutto in lui rivelava la veemente simpatia del cuore e dell'intelletto.

E quella bella figura d'uomo e d'artista scomparve dalla scena della vita rapidamente, in pochi giorni, di malattia acuta, nel 1890, mentre era accorso a Torino ad assistere la madre gravemente inferma, che soccombette poco dopo.

R. PASQUINI.

Fra i primi allievi iscritti alla scuola del Fontanesi trovasi negli atti dell'Accademia registrato Riccardo Pasquini,

---

(1) Amedeo Ghesio Volpengo espose alla Promotrice: 1870, *Cortile di Casa Solaro* (disegno) — *La sera* (fusain) — *Crepuscolo a Bastia di Mondovì* — *Il mattino*. — 1871, *Lo stagno* (fusain) — *Mattino a Volpiano* — *Il viale* (abbozzo dal vero) — *Crepuscolo a Volpiano*. — 1872, *Vanchiglia* (sera) — *Tempo dubbioso*. — 1873, *L'orto* (Balangero). — 1874, *Sera* (disegno dal vero) — *Sbocco in piazza S. Carlo* (disegno a matita litografica). — 1875, *Nel prato a Clavesana*. — 1884, Tre schizzi dal vero.

che vi impiegò intenso amore e lungo esercizio. I più bei concorsi premiati in detta scuola erano di Riccardo Pasquini.

Nato artista, spiegò, fin da giovinetto, marcate disposizioni in certi disegni che regalava agli amici e ai conoscenti. Ebbe fin d'allora speciale amore per la pittura d'animali: pecore, mucche, uccellini. Terminati gli studi all'Accademia passò qualche anno in compagnia dello Stratta e del Pollonera a Parigi, studiando presso il famoso pittore Couture amico del Fontanesi, che li aveva raccomandati a quel maestro.

Ritornato fra noi, Pasquini si ritirò nella quiete del suo studio, fra le affettuose cure dei suoi parenti e si diede a lavorare. Produsse, con crescente successo, un gran numero di piccole tele, improntate dalla più alta espressione artistica, tratte da motivi che studiava dal vero nei campi e specialmente nell'interno delle stalle, nei cortili e nelle aie. I suoi effetti di pioggia sono ammirevoli per finezza e poesia di sentimento e di colore; si possono dire insuperati. Trattò la vita rustica con pacatezza fiamminga e sentimento di pastore evangelico, e ne ricavò delle opere serissime, profonde, quanto mai originali (1). Perfetto conoscitore della struttura degli animali, sobrio coloritore, modellando secondo le indicazioni del naturale, condusse

---

(1) Riccardo Pasquini espose alla Promotrice: 1870, *La sera* (disegno a matita litografica) — *Un cantuccio della stalla* (disegno a matita litografica). — *Il primo solco*. — 1871, *Schizzo dal vero* (fusain) — *I Ss. Martiri*, passaggio all'ufficio delle Ipoteche (disegno). — 1874, *Il passero di Lesbia* — *Lungo Dora* (studio in primavera) — *Dicembre* (Vanchiglia). — 1875, *Acqua* — *Il ritorno dal pascolo*. — 1877, *Canale dei Molini presso il corso S. Maurizio in Torino* — *Nella stalla*. — 1878, *Vita rustica* — *Convalescente* (su tavola). — 1879, *Lavoro per il bimbo*. — 1880, *Prime affezioni*. — 1881, *Occupazioni invernali*. — 1882, *La madre* — *La stalla*. — 1883, *Interno d'una stalla*. — 1884, *La vera pace* — *L'ora di mungere* — *Ritratto d'uomo* — *Lontano dalla politica* — *« Herminie » convalescente* — *Nel borgo di S. Pietro, Calliano* — *Casolare rustico*. — 1885, *Mattino in Aprile* — *Filatrice di lana*. — 1886, *Ritratto d'uomo* — *Pomeriggio d'Aprile* — *La lezione*. — 1887, *Gioventù*. — 1888, *Il ritorno della madre* — *Studio d'interno*. — 1889, *Agosto* — *La Dora presso Pianezza*.

alcuni interni di stalle ad un interesse artistico mai raggiunto da molti fra i migliori animalisti. Fontanesi, che lo aveva molto amato e prediletto fra i suoi discepoli, ne aveva preconizzato l'ottima riuscita. Ma in questi ultimi tempi un velo di mistica melanconia calò sulla di lui intelligenza e lo staccò dall'arte, per gettarlo nella contemplazione dei sacri dogmi. Osservantissimo dei religiosi precetti, tutto intento alle cerimonie del culto, dimenticava parecchio i pennelli e la tavolozza, che d'altronde la sua mano non sapeva più brandire con l'usata virilità dei suoi tempi migliori. Gli amici s'impensierirono dell'avvenire del gentile artista, e non a torto. Le cure del culto e i cattolici fervori divennero in breve più intensi, finchè giunse la notizia che Pasquini aveva vestito l'abito sacerdotale. — Presentemente Riccardo Pasquini si trova a Novara, segretario particolare del vescovo di quella città, monsignor Pulciano; amato e stimato dai suoi nuovi amici. Ci vien detto che fra una messa e l'altra, Pasquini trovi ancora il tempo e l'entusiasmo a fare dell'arte. Lo speriamo; tanto più che egli può mantenere fede al suo ideale giovanile, senza offendere i sentimenti che dalla vita artistica lo trassero a quella del sacerdozio.

P. CAGLIERI. Caglieri Pio, alla scuola di Fontanesi si trovò anch'egli fra i primi, con Ghesio e Pasquini, dando continue prove del suo ingegno, della sua viva passione per l'arte.

Ufficiale distintissimo dell'esercito permanente, dedicò poscia continuamente le ore di riposo alla musa adorata, e nelle Esposizioni di belle arti spesso figurano piccoli ma pregiati suoi paesaggi (1).

F. VERCELLI. Francesco Vercelli, anch'esso fu tra i primi allievi accorsi alla scuola di Fontanesi. Dedicò allora all'arte tutte

(1) Alla Promotrice: 1870, *Ricordo del Canavese*. — 1878, *Omaggi alla capretta* (studio) — *Breve pausa*. — 1879, *Il mercato a Volpiano*. — 1880, *A mezzo autunno*. — 1881, *La calza*. — 1883, *Cinque motivi*. — 1884, sei quadretti all'Esposizione Nazionale. — 1886, *Casolari*. — 1887, *La solitudine*.

le ore concessegli dall'uffizio suo presso la direzione delle Poste, dove attualmente copre degnamente il seggio di Capo-ufficio.

Poco si conosce del Vercelli, senonchè fu un innamorato del disegno, dove si distinse assai producendo ottimi lavori sotto la guida del maestro, ed altrove, specialmente in Sicilia, dove per ragioni d'ufficio aveva portate temporariamente le tende (1). La sua produzione si spense presto; peccato per lui e per l'arte!

Marco Calderini.

Non è nelle tele di Marco Calderini, che dobbiamo cercare uno dei più eminenti allievi di Antonio Fontanesi. Calderini è lui, e la sua forte individualità artistica uscì limpida e serena dalla scuola e si rispecchia nelle di lui opere, all'infuori delle reminiscenze, quale sincera emanazione del temperamento che il grandissimo paesista ha sortito dalla natura. L'allievo di Fontanesi si riscontra invece nell' alta e dignitosa maniera con cui Marco Calderini intende e pratica l'arte; nell'ampiezza e grandiosità di sentimento che egli impiega nello studio, nell'infaticabile sua operosità, nel suo amore al vero e nella vasta coltura artistica e letteraria che arricchisce il suo intelletto. Calderini è uno dei pochi artisti veramente colti dei nostri giorni (2). Egli è uno scrittore d'impronta, un critico d'arte di primo ordine, e, sopratutto, è una coscienza. Tutto ciò che egli dipinge e scrive lo sente, non solo, ma lo sa; i suoi convincimenti e le sue opere sono un prodotto della sapiente analisi che egli esercita su sè stesso.

(1) Francesco Vercelli espose: 1868, *Campagna pisana*. — 1869, *Lungo la Dora*. — 1870, *Viale del Parco*. — 1871, *Tempo grigio* — *La sera* — *Lungo Po*.

(2) Negli anni 1867-68-69 ottenne successivamente i diplomi d'insegnamento per la Lingua francese, le Lettere italiane, la Storia, e la Geografia, per le scuole secondarie, presso il R. Provveditorato degli studi e presso la R. Università di Torino. Dopo il 1875 abbandonò ogni pensiero di studi e d'insegnamento linguistico e letterario, per occuparsi esclusivamente di pittura. — Nel 1877 imprese a pubblicare studi artistici critici su giornali e riviste italiane, continuando di poi senza interruzione.

In Calderini tutto è logico: l'ideale, le sue opere, la vita. Per armonia e fermezza di carattere, è il più piemontese di tutti gli artisti; mentre, per tavolozza, si può dire il più universale.

L'amico di Francesco Mosso, che fu il più malato artista della sua generazione, è, invece, l'artista più sano, il più repugnante alla malattia del secolo; pieno di equilibrio salutare nella mente, nel cuore, nei nervi. Calderini è un olimpico; domina e si domina; egli non trova il più piccolo posto fra gli anomali della volontà e del senso. Della nostra fine di secolo Calderini ha l'intellettualità; il nevrosismo però non lo ha bacato. Ha respirato troppo la buona aria di montagna, ha vissuto abbastanza in disparte della società, per non esserne infetto. Ha compreso troppo bene Fontanesi e le sue dottrine, per non sdegnare la posa e tutte le specie di abitudini morali, che sfibrano e ammalano i nervi e l'intelligenza di un vero artista. Nella vita di Calderini credo non ci sia un romanzo; la storia dei suoi giorni è lavoro, lavoro intelligente, severo e continuo, come lo intende Zola, lavoratore insuperabile.

Calderini di sedici anni cominciò a frequentare l'Accademia Albertina, studiando il disegno di figura sotto Enrico Gamba; passò alla scuola di dipinto col Gastaldi, ma non vi rimase che un solo anno. La sua prepotente vocazione per il paesaggio lo condusse al Fontanesi, alla scuola del quale fu tra i primi ad iscriversi. Era ancora allievo quando espose la prima volta alla Promotrice. Un suo eccellente studio vi compare nel 1870, e nell'anno seguente vi mandò due quadri, uno dei quali aveva per motivo quel *Giardino dei ripari*, che formava il primo corso di esercizio fatto all'aria aperta dagli allievi di Fontanesi. Nei concorsi più importanti della scuola riescì sempre a vincere il premio (1), dando prova della serietà dell'in-

---

(1) Nel 1872 ottenne la medaglia d'oro nel concorso finale del corso di Paese all'Accademia.

dirizzo artistico che fin d'allora era il fondamento della sua idealità estetica. Uscito dall'Accademia aprì studio in compagnia di Francesco Mosso. Erano due temperamenti opposti; l'uno trasse tutta la sua forza artistica dalla morbosa sensibilità dei suoi nervi, dalle battaglie morali; Calderini è invece il prodotto della più equilibrata intellettualità, le sue battaglie sono di pensiero. Eppure, più felice esempio di amicizia e di fratellanza artistica non ebbe il Piemonte.

Come quelle due anime di artisti siansi intese e affratellate lo dice il libro delle *Memorie* di Francesco Mosso, pubblicate per cura di Marco Calderini. L'elemento primo di quella loro costanza nell'amarsi ed intendersi, appunto fu la differenza delle loro nature, che li conduceva alla gloria per strade diverse. Da quel giorno, la grande e magistrale operosità del Calderini ebbe principio, e non tardò ad assegnargli uno fra i primi posti tra i maestri del paesaggio moderno.

La maniera del Calderini è sanamente costituita da una tecnica appropriata ai suoi intendimenti.

Senza pretensione, per naturale svolgimento della propria natura, è arrivato allo stile. I suoi paesaggi sono costrutti solidamente col carattere del vero, e ciò senza nuocere ad una finezza estrema d'esecuzione e di colorito. Nelle sue tele vi è una grande vibrazione; l'aria circola intorno alle cose e vi mette la magica profondità degli orizzonti, con insuperabile senso della prospettiva aerea. Nelle sue opere tutto è disegnato squisitamente, ma sulla indicazione del vero; è un disegno solido ed elegante nel tempo medesimo.

Nella pittura di questo maestro non vi è nulla dovuto al caso; dalla scelta del motivo all'ultima pennellata, tutto è ragionato e meditato; nè la fantasia nè la mano riescirono mai ad impadronirsi della sua volontà, a condurlo al di là del punto che si è prefisso. La mancanza di ogni volgarità, la signorile distinzione della sua pittura, lo ren-

dono un pittore poco popolare. I suoi quadri non risaltano agli occhi; domandano educazione artistica, senso squisito e ottimo gusto in chi vuol leggerne tutta l'intimità poetica e pittoresca.

Calderini ebbe un grande trionfo nell'Esposizione del 1880, dove primeggiò con nove bellissime tele, che gli meritarono il premio di paesaggio. La Galleria Nazionale d'Arte moderna venne arricchita di un suo quadro di paesaggio esposto in Roma; e nella stessa Galleria si trova il suo capolavoro, il celebre quadro *Tristezza invernale*, acquistato dalla Commissione governativa all'Esposizione di Torino del 1884 (1).

Parecchi quadri di Calderini adornano il Museo Civico di Torino, tenendo ottimo posto fra le cose migliori di quella galleria (2).

Nell'anno 1889 fu Consigliere della Società Promotrice delle Belle Arti. Nel 1891 fu eletto dall'ex-Ministro della

---

(1) Nel 1878 ebbe un quadro acquistato per la Pinacoteca di Brera. Nel 1881 vinse una medaglia in bronzo all'Esposizione Colombiana di Genova. Nel 1884 venne eletto dagli artisti a membro del Comitato di accettazione e allestimento per l'Esposizione Nazionale di Torino. Nel 1888 premiato con medaglia d'argento all'Esposizione Internazionale di Barcellona. Nel 1889 presiedette la commissione degli artisti piemontesi per il loro concorso all'Esposizione di Parigi, e nello stesso anno fu eletto presidente della sezione pittura nel Circolo degli artisti di Torino. Nel 1889 premiato con diploma d'onore e *stella d'oro* all'Esposizione Internazionale di Colonia. Fu eletto successivamente socio onorario delle accademie di belle arti di Bologna, Torino, Milano.

(2) Marco Calderini espose alla Promotrice: 1870, *Uno studio.* — 1871, *Sul giardino dei ripari — Nel prato.* — 1872, *Giardino Reale — Marzo* (dipinti su carta). — 1873, *Giardino Reale.* — 1874, *Boschetto — Parco antico — Viale del Giardino Reale.* — 1875, *Fine d'ottobre — Mattino di Agosto.* — 1876, *Rive del Po a Torino.* — 1877, *In riva al lago.* — 1878, *Veduta di Val Solda — Aprile — In montagna.* — 1879, *Mattino d'Agosto — Aprile*, — 1880, *Giornata di pioggia in primavera — Mattino di Luglio — Il Po a Torino — Hospitalis umbra — Villagio di Val Solda — Terrazzo in villa — In nome del denaro.* — 1881, *Magnolie in aprile — Gita in collina — Alla barriera di Piacenza.* — 1882, *Sull'altipiano — Ultima neve.* — 1883, *Aprile — Boschetto.* — 1884, Sette grandi *paesaggi.* — 1885, *Estate nelle Prealpi.* — 1886, Quattro *paesaggi.* — 1887, *A* 1600 *metri — Architettura romana.* — 1889, *Sole d'inverno.* — 1890, *Studio — Il Riposo.* — 1891, *Mezzogiorno — Nella Villa della Regina.*

Pubblica Istruzione Pasquale Villari, a membro della Commissione permanente di Belle Arti.

Marco Calderini nacque in Torino il 20 luglio 1850 da Michelangelo, corriere nelle R. Poste, e da Virginia Penaud di Montevel (Francia).

Fra gli allievi del Fontanesi, il più conosciuto per la affinità degli affetti, per la comunanza della tecnica, il più caldo lodatore delle saggie teoriche di esso è certamente Vittorio Bussolino. Egli, mercè la lunga e continua relazione goduta col maestro, potè anche raccogliere molte interessanti notizie della sua vita artistica.

VITTORIO BUSSOLINO.

Da circa vent'anni il Bussolino figura alle Esposizioni per lo più locali, dovendo la sua produzione limitarsi al tempo libero che gli concede l'opera che esso presta come impiegato al Municipio Torinese (1).

I suoi paesi si distinguono per la eleganza della composizione, il sentimento dell'effetto e della unità, e la felicità della espressione. Dotato di fantasia e di molta impressionabilità sui semplici disegni dal vero, crea talora le sue tele che poi ci trasportano nei campi.

Non si lasciò mai trascinare dalla moderna corrente di studiare il vero a mo' di fotografo, mai abbastanza sazio di particolari, stimando quello un semplice esercizio da scuolaro. Egli guarda in alto e, contemplando la natura, non dimentica i grandi maestri olandesi e la scuola dei grandi paesisti francesi, donde sortì anche il Fontanesi, quella di Corot, Millet, Dupré e Daubigny.

Per questo particolare indirizzo, per la somiglianza nella tecnica, nella intonazione alquanto bassa, propria degli artisti che amano la concentrazione dell'effetto, fu spesso tacciato il Bussolino di imitazione fontanesiana; ma egli non se ne adontò e colla coscienza di operare secondando

(1) Fra le tele esposte alla Promotrice sono degne di particolare ricordo: 1879, *Boscaglia*. — 1880, *Mattino*. — 1887, *Rive del Sangone*. — 1891, *Novembre*.

il suo talento e l'ispirazione del vero, pur facendo tesoro delle discipline avute dal valentissimo maestro, cammina sereno promettendo opere migliori, pago per ora della stima che di lui hanno pochi ma eminenti artisti.

G. Tesio. Tesio Giacinto, altro allievo del Fontanesi, nacque nell'agosto del 1849. Studiò nell'Accademia Albertina, nella scuola di Gastaldi prima, poi in quella del Fontanesi.

Nelle sue opere predilesse sempre l'ordine e la diligenza; accostandosi allo stile degli antichi nel comporre e nell'esecuzione dei suoi dipinti e dei disegni. Amò sempre il bello nel campo del vero.

Brillò per un lungo periodo di anni nelle Esposizioni torinesi, trattando soggetti della vita intima casalinga, preferendo il sesso e l'età della grazia. Era maestro nel raggruppare i fanciulli in motivi di felicissima trovata.

Pel colorito forte e finissimo, pel modellato sapiente, per la grazia vaporosa che emana dalle sue figurine si sarebbe detto di lui, che dava una mano al Dolci, al Cignani e l'altra al Cremona.

Nel paesaggio mantiene le stesse qualità di gentile poeta, di fino coloritore, di accurato disegnatore.

Attualmente impiega di preferenza il suo talento in questo genere di pittura, con tendenza ad accostarsi alla maniera olandese, studiando però cieli e piante sul vero.

Tesio Giacinto da parecchi anni attende ad istruire nell'arte sua i giovani amatori, che accorrono a lui sicuri di ottenere dal sapiente maestro delle ottime lezioni (1).

---

(1) Giacinto Tesio espose alla Promotrice: 1870, *Amici*. — 1872, *Cortile rustico*. — 1873, *Preghiera*. — 1874, *La romanza prediletta*. — 1875, *Studio dal vero*. — 1876, *Le comari*. — 1877, *Avvertimenti*. — 1878, *Compito di casa*. — 1879, *Farfalle — Provvidenza*. — 1880, *Capriccioso — Idillio campestre*. — 1881, *Amici*. — 1882, *La buona sera*. — 1883, *Un'avventura*. — 1884, *Una battuta d'aspetto — Carlotta*. — 1885, *Non lasciamoli entrare*. — 1886, *La preghiera*. — 1887, *Cupido*. — 1888, *La canzone*. — 1889, *L'onomastico*. — 1891, *Speranze*.

Ernesto Pochintesta.

Ernesto Pochintesta, rappresentato da quattro tele all'Esposizione retrospettiva d'arte piemontese (1), nato da famiglia distinta, fratello al compianto professore di leggi all'Università di Torino, frequentò per qualche tempo la scuola del Fontanesi.

Espose come saggio dei suoi primi studi qualche buona tela, fra l'altre: *Il porto di S. Mauro,* tradotto poi in acquaforte da lui medesimo.

Amante del lieto vivere, teneva, alla maniera del Giusti, un piede negli studi e l'altro nella dissipazione: dividendo il suo tempo tra l'arte e le liete brigate. Si può dire ch'egli abbia amato l'arte della vita quanto la vita dell'arte.

Come tutti i temperamenti che vagheggiano l'ampiezza e la raffinatezza del vivere, specialmente se artistici, non tardò a provare il fascino di Parigi, della grande città, così piena di seduzioni e di curiosità per la fantasia di un pittore moderno.

Verso il 1876 lascia Torino e si reca nella capitale della Francia, ambiente adattissimo ai suoi ideali. Di là non manda alcun lavoro in patria, benchè nel gran clima artistico della modernità non abbia trascurato la tavolozza. S'innamorò perdutamente della poetica e della tecnica di Corot, quindi della pittura esclusivamente parigina, riproducendo soggetti della vita cittadina dei *boulevards,* delle rive della Senna.

Espose qualche volta al *Salon,* dichiarandosi scolaro di Antonio Fontanesi.

A Parigi, per un certo tempo, Pochintesta aveva acciuffato la fortuna nella persona di un principe asiatico, al quale dava lezioni di pittura, e che lo trattava con principesco affetto di amico e di mecenate.

Sembra che in un certo momento abbia provata la irresistibile nostalgia del suo Piemonte, poichè, verso il 1880

(1) *Servetta,* al num. 349 del Catalogo. — *Costume Egiziano,* al num. 355. — *Presso Torino,* al num. 353. — *Villier le Del,* al num. 354.

ritornò a Torino e vi si stabilì nuovamente. Allora si diede a produrre una grande quantità di piccoli quadri di paese, alcuni dei quali interessantissimi per distinte qualità di disegno e di colorito. Quelle piccole tele, improntate di gusto e di grazia parigina, trovavano facilmente compratori; tanto più che Pochintesta le cedeva ad un prezzo relativamente modico. Ma, sopraggiunta la crisi economica che lo colpiva in alcuni suoi interessi, Pochintesta sentì mancarsi la lena ad affrontare l'avvenire, e se ne accorò tanto profondamente da soffrirne in salute. A malgrado le amorose cure e i conforti dell'infelice sua signora, presso la fine del 1891 soccombeva a crudele malattia.

Carlo Pollonera.

Fra i giovani che all'Accademia passarono dalla scuola del Gastaldi a quella di Fontanesi, emerse per talento naturale, operosità e individualità spiccatissima Carlo Pollonera. Nel 1869, a 29 anni, entrava all'Albertina, vagheggiando fin d'allora un'arte ritemprata alle sincere ispirazioni del vero.

Finchè rimase nei corsi inferiori del disegno e alla scuola di pittura del Gastaldi fu un ribelle; un allievo che portava tra i compagni e contro il maestro la turbolenza delle sue passioni contro le dottrine, i precetti, gl'insegnamenti che dovevano disciplinare la forza e la vivacità della sua giovanile baldanza.

Durante i quattro anni che frequentò la scuola del Gastaldi, fra lui e il maestro non vi fu mai tregua. Il maestro, di fronte all'audacia dell'allievo, e l'allievo, di fronte all'autorità del maestro, diventavano scontrosi e non riuscivano ad intendersi; tanto più che si stimavano, e le loro divergenze, se si possono chiamare divergenze gli attriti tra maestro e scolaro, erano causate soltanto dall'entusiasmo artistico che ciascuno professava per la propria maniera d'intendere il bello.

Quando Pollonera passò alla scuola del Fontanesi, fu una liberazione per entrambi. Soltanto, non bisogna dimenticare che, volente o nolente, Pollonera, lasciando il suo

maestro, portava con sè una parte dei validissimi intendimenti che Gastaldi sviluppava nell'animo degli allievi, col contatto signorile della sua individualità.

Col Fontanesi, Pollonera riuscì presto a mettersi d'accordo, benchè non si sentisse punto disposto a diventare un imitatore della sua maniera di dipingere. Egli aveva deliberato di apprendere dai suoi maestri soltanto i segreti che facilitano la meccanica dell'arte; ma di non disciplinare la sua natura che al vero, senza preoccuparsi di dottrine, di maniere, di gusti, di precetti. Era un programma arditissimo, ch'egli, per giovanile baldanza, esagerava, ma che lo mise presto nella necessità di trovare sè stesso e lottare accanitamente per svolgerne gl' intendimenti.

Con quelle idee, la libertà dell'arte moderna francese doveva necessariamente fargli presto sentire il desiderio di studiarla per avvantaggiarsene. I lottatori della tavolozza, che avevano a Parigi sostenuta la grande battaglia contro lo spirito accademico, erano i tipi di artisti da lui sognati.

Nel 1875 soddisfece sè stesso, recandosi a Parigi, dove passò l'inverno e la primavera, studiando, osservando tutte le grazie e l'energia dei migliori campioni della pittura moderna; ma senza frequentare la scuola di nessun maestro. A Parigi egli aperse l'animo a meglio intendere il Fontanesi, del quale capì la grandezza e la forza con maggiore intensità vedendo le opere dei paesisti francesi. Infatti, di ritorno a Torino, benchè il suo temperamento artistico lo portasse piuttosto verso il naturalismo di Rayper e Pittara, tornò a frequentare la scuola di Fontanesi.

A quella indipendenza allenata da tutte le prove, a quella ampiezza di studi seguiti con tanta agilità di spirito e fermezza d'intendimenti, non poteva mancare un'affermazione altrettanto ardita e concludente.

E Pollonera, che diede alla sua tavolozza un'impresa che porta per motto *la verità ad ogni costo*, non tardò ad individualizzarsi fra i suoi compagni, cercando e trovando nel vero il suo mondo pittorico, il campo meglio appropriato al suo

temperamento. Volle essere, e riuscì spesso ad essere originale in tutto: nella scelta dei motivi, nel taglio del quadro, nella tecnica e nella poetica dei suoi dipinti.

Ebbe un senso per tutte le lucidezze del sole primaverili, per tutte le bellezze festanti dei prati, degli alberi in fiore, per la tepida fragranza dell'aria dei campi; ma senza sognare, amando la natura per sè stessa, in quanto ha di fine, di elegante, di profumato. Egli non gingillò mai i suoi soggetti; ma nemmeno li brutalizzò per convenzione. Non vuole essere nè più bello nè più ruvido del vero; e del vero ama ciò ch'è per sua natura nobilmente poetico. I suoi paesaggi, condotti con bella vivacità di tavolozza, senza sprezzature, sono tutti improntati di freschezza e di lietezza, quantunque egli ne sacrifichi alquanto i cieli, mediante la sua particolare maniera d'impaginare il motivo.

Una grande affermazione della sua individualità nella scuola piemontese, venne dall'essere egli stato il primo fra noi a studiare e rendere la figura nell'ambiente dell'aria aperta, in dimensioni maggiori che non abbiano le figurine che ordinariamente abbelliscono i quadri di paesaggio. In alcune sue tele di paesaggio, la figura diventa il soggetto; ma il paesaggio non perde per questo d' interesse artistico; anzi ne acquista per la significazione caratteristica del soggetto.

All'Esposizione nazionale di Torino del 1880, Pollonera tentò dare una grossa battaglia, con un ardimento degno delle sue grandi e profonde convinzioni artistiche. — Era un gran quadro intitolato *Il ballo*, dove una quadriglia di ballerine, veniva a compiere la sua azione coreografica contro la luce della ribalta. E in quell'opera volle essere verista come sempre. Si capiscono le difficoltà materiali che doveva incontrare in quell'impresa, per condurla a buon fine con quell'intendimento.

Il quadro aveva pregi di tavolozza e di disegno indiscutibili; la poesia del soggetto era resa in buona parte; ma non essendogli riuscito di rendere l'effetto di luce del

motivo, la tela parve, ed era, pittorescamente disorganizzata: e il quadro fu giudicato un'opera mancata.

La critica gli fu acerba, e non volle quasi riconoscergli i meriti che giustificano il suo eroico tentativo, degno di essere tenuto in maggiore conto, malgrado le non vinte, forse insuperabili, difficoltà del medesimo. Per lui quella fu una battaglia perduta, ma con l'onore delle armi.

Fu invece una vittoria il suo quadro *Mestizia*, nel quale pubblico e critici riconobbero la forte individualità dell'artista. La Promotrice lo acquistò per i suoi soci.

Ma una splendida rivincita sull'insuccesso delle *Ballerine* prendeva Pollonera col suo capo-lavoro: *Il Seminatore;* una figura grande al vero, all'aria aperta. Quella tela suscitò un vero entusiasmo e assegnò uno dei primi posti al suo autore. È una concezione zoliana, espressa con una vigoria straordinaria. È un'opera che tiene il suo posto fra Courbet e Millet, ampia, sincera, significativa, la cui solenne impronta lascia una traccia in chi la vede e ne subisce la grandiosità estetica.

« La verità ad ogni costo » in quel quadro, non è più impresa di lotta, ma il motto di un trionfatore (1).

C. STRATTA.

Quasi contemporaneamente al Pollonera, Carlo Stratta, nel 1869, entrava nella scuola del Fontanesi.

Anch'esso, accettando il grande fondamento estetico delle dottrine del maestro, conservò intatta la propria individualità, e seguì l'impulso del suo temperamento con franchezza e sincerità. L'Accademia, cioè gli studi dell'arte, e l'Università riempirono la laboriosa giovinezza di Stratta.

---

(1) Carlo Pollonera espose alla Promotrice: 1874, *Una partita alle carte*. — 1875, *La vecchiaia*. — 1876, *L'ultimo tocco*. — 1877, *Il mattino in campagna*. — 1878, *Fiori di campo*. — 1879, *Nell'orto — Ritratto di donna*. — 1880, *Il ballo — Mestizia*. — 1881, *Pastorella — Sera — Aprile*. — 1882, *Il Seminatore — In giardino — Foglie gialle*. — 1883, *Poesie*. — 1884, *Canavese — Studio* (pastello). — 1885, *Ritratto — Gli ultimi fiori*. — 1886, *La cascatella — Entr'acte — Tra le roccie*. — 1887, *Capanne*. — 1888, *Il Malone — Colli canavesani*. — 1889, *Brughiera fiorita — Lago alpestre*. — 1890, *Primavera in Liguria — I campi in ottobre*. — 1891, *Nella quiete — La Madonnina*.

Nel 1874 si era già affermato valentissimo nell'arte del pennello e aveva preso la laura d'ingegnere.

Ma è a Parigi ch'egli dà splendido complemento alla sua educazione artistica, e acquista tutto il gusto della modernità, ch'è nelle sue opere migliori di paesaggio e di figura.

Abitò Parigi per dieci anni consecutivi dal '75 all'84; frequentò, per consiglio di Fontanesi, come allievo, la scuola del pittore Couture, fino al 1879, epoca della morte dell'autore dei *Romani della decadenza*. Con buon successo espose al *Salon* la prima volta nel 1879; ma, fin dal 1871, non cessò mai di esporre anche alla nostra Promotrice (1).

L'Oriente fece sentire allo Stratta i suoi fascini, per mezzo delle tele dei pittori orientalisti francesi, che ne avevano sviscerata e interpretata la poesia pittoresca; e allora si recò al Cairo, nella città bianca e santa, dove dimorò per sei mesi dal 1879-80.

Nel 1882 espone al *Salon* parigino: *La scena di Carnovale popolare*; una gran tela di metri quattro per tre, piena di ardimento pittoresco e di accento moderno. — L'opera piacque alla critica francese, poco disposta a far buon viso alle opere degli stranieri.

L'anno seguente ha un altro trionfo, con un quadro delle medesime dimensioni dal titolo *L'Ecole buissonnière;* la medesima che espose e lo fece distinguere all'Esposizione nazionale di Torino del 1884.

Non si passano dieci anni a Parigi, vivendoci intellettualmente, senza uscirne profondamente impressionati e senza acquisire la larghezza e la vastità di vedute, di gusti, d'inclinazioni, che invitano alla ricerca di nuove ed alte creazioni nell'ordine morale ed estetico.

---

(1) Carlo Stratta espose alla Promotrice: 1871, *Il pascolo* (disegno). — 1872, *Lungo il Sangone* (fusain). — 1873, *Studio in Aprile*. — 1880, *Prima di cominciare*. — 1881, *Cinque studi*. — 1884. *L'Ecole buissonnière — Baccanale — Testa di nubiano*. — 1886, *Nella solitudine*. — 1887, *Paesaggi*. — 1888, *Dai sogni al reale — I rancieri*. — 1889, *Quel giorno più non vi leggemmo avante*. — 1890, *Le tre amiche — La mammina*. — *Una stella*.

Stratta, forse, è quello che, tra i giovani, intende l'arte più modernamente e che mantiene più vivo lo spirito di ricerca, in tutto quanto si riferisce all'arte sua; ma è un ricercatore alla parigina, punto disposto a romperla definitivamente con certe tradizioni di eleganza, di distinzione e di ponderatezza. Il suo entusiasmo per il nuovo non si scompagna dalla dignità dell'uomo di razza, che ci tiene a dimostrare un certo rispetto per i suoi predecessori. Egli non saprebbe nè potrebbe isolarsi, la sua è un'arte socievole, ha bisogno di trovare un pubblico pronto a comprenderla; piuttosto che di farselo, e conquistarselo a furia d'insistere, come, per esempio, fanno Segantini e Morbelli.

È infine l'arte parigina, nella quale ha grande importanza la trovata, che mette in buon accordo la moda con la tradizione.

Non voglio con questo dire che le opere di Stratta manchino di solidità e serietà artistica; ne definisco alla meglio l'aria fisionomica, il carattere che le fa distinguere dalle altre.

Nell'esecuzione, nel colorito e nel disegno, Stratta è un buonissimo e forte pittore, quanto mai significativo ed espressivo; è uno di quelli che non tentano mai una via senza avere la certezza di progredire. Lo dicono i trionfi da lui riportati nelle passate Esposizioni in Francia ed in Italia, e lo dicono quelli che sta preparandosi coi suoi ultimi tentativi di tavolozza, tentativi che, per chi non avesse il suo talento e i grandi mezzi che egli possiede per esplicarne la forza, sarebbero grandi affermazioni.

Carlo Stratta nacque a Torino nel 1852.

C. Follini.

Follini Carlo entrò nella Accademia Albertina, e in quella alla scuola di Fontanesi quando era lì per toccare i venticinque anni, età critica, che segna il limite della bella giovinezza, e punto propizia a disporre l'animo alla virtù di sacrificio che in arte occorre per rifare tutte le proprie abitudini artistiche e tornare da capo.

Ma Carlo Follini, fresco di due insuccessi nella carriera sociale: impiegato dell'Intendenza militare e assicuratore del ramo incendii mal riuscito, dandosi all'arte, benchè tardi, non faceva che seguire la sua vera ed unica vocazione; trovava il vero campo allo sviluppo della sua individualità sociale, campo che non aveva mai perduto d'occhio, perchè, attraverso le sue peripezie di studente e d'impiegato, nutriva sempre viva la speranza che un giorno o l'altro vi avrebbe impiantato definitivamente le sue tende.

Follini, che aveva speso i suoi primi quattrini in colori; che riuscì a sfuggire alla matematica che gli volevano far studiare; che non smarrì la potentissima vocazione per l'arte, nemmeno tra la prosa degli impieghi; che aveva, infine, per conto suo e malgrado le contrarietà, sempre studiato, dipinto e modellato, a 25 anni era ancora in grado di riuscire un ottimo allievo d'un distinto pittore.

Prima ch'egli entrasse all'Accademia, tra gli artisti sapevasi già delle sue eccellenti disposizioni.

Si conoscevano di lui alcuni gustosissimi quadretti di paese, rallegrati da belle figurine, degli acquarelli briosi e facili, e delle caricature in terracotta spiritose e spontanee.

Divenne uno dei più distinti allievi del grande maestro, per la sua abilità, prontezza, e, specialmente, per la forza e il brio del colorito dei suoi studi dal vero.

Al concorso triennale della scuola di paesaggio, vinse il premio della medaglia d'oro.

Uscito dalla scuola, si gettò coraggiosamente nell'arte, e lavorò indefessamente.

Nelle sue prime opere, principiò a imitare Fontanesi in alcuni squisiti accenti; poi, progredendo, andò emancipandosi delle reminiscenze della scuola, e riuscì a crearsi una maniera propria, con la quale emerse per felicità di tono, simpatia di colorito, brio di esecuzione e di sentimento. Pochi come lui sanno trattare la fronda e affrontare le difficoltà del verde, di cui conosce l'intimità pittoresca e il segreto di renderlo nelle sue tele. I paesi rocciosi, dove

altri trovano meno risorse, son da lui splendidamente interpretati; con poche roccie fa un quadro, e ciò, in gran parte per la sua forza nello studiare e rendere i valori nei loro più fini rapporti.

Recatosi a Bologna, per seguire un suo amato fratello ufficiale dell'esercito, vi aperse studio. Nei quattro anni che abitò la dotta città attese a condurre molte importantissime tele, che a quelle Esposizioni piacquero assai e gli procurarono onori e discreta fortuna. In seguito visitò tutti i principali centri dell'arte italiana e le località più pittoresche del nostro paese. Visse, lavorò, studiò a Venezia, a Milano, a Firenze, a Napoli, cattivandosi ovunque la stima e l'affetto del pubblico intelligente e degli artisti.

Una quantità innumerevole di studi, d'impressioni, eseguite sul vero durante quelle sue geniali peregrinazioni artistiche attraverso il paesaggio italiano dall'Alpi al mare, arricchiscono il suo studio, e siccome Follini possiede una memoria artistica eccellente, sono per lui un materiale preziosissimo.

Egli, però, non se ne serve che per la riproduzione d'opere già rettificate sul vero, poichè la sua vera operosità la impiegò tutta sul vero, da dove trae i suoi quadri macchinosi, come i suoi fini acquarelli.

Oggi Follini è uno dei più forti e produttivi paesaggisti piemontesi, specialmente nel trattare con ampiezza di gusto e di tavolozza la grande poesia delle Alpi e del mare (1).

I suoi primi quadri furono esposti alla nostra Promotrice, sempre con crescente fortuna, poichè la lietezza della

(1) Follini Carlo espose alla Promotrice: 1874, *I gelsi* (fusain). — 1875, *Dintorni di Torino* — *Entrata alla cascina.* — 1876, *Al pascolo* — *Tempo incerto* — *Fate la carità* (bozzetto in terra). — 1877, *Ultime goccie* — *Rosso di sera.* — 1878, *Acqua* — *Settembre,* — 1879, *La Fornace* — *Tempo piovoso.* — 1881, *Campagna napoletana* — *Verso sera* — *Spiaggia.* — 1882, *Quattro paesaggi.* — 1883, *Idillio* — *Al pozzo.* — 1884, *Sui monti* — *Solitudine* — *Dintorni di Nizza* — *Mattino* — *Nebbia e sole.* — 1885, *Estate* — *Calma* — *In cerca di ranocchi.* — 1886, *Sui colli* — *Frutteto* — *Crepuscolo.* — 1887, *Meriggio* — *Solitudine.* — 1889, *Scirocco* — *Tramonto* — *Febbraio in Liguria.* — 1890, *Il dente del Gigante.*

sua pittura, i motivi dei quadri pieni di sole, di brio, dal tocco spigliato, senza nulla di misterioso, incontrano il gradimento del pubblico.

Fra le cose migliori e più rimarchevoli del nostro paesista si ricordano: *La siesta*, acquistato pel Museo Civico di Torino; *Il guado*, esposto a Firenze e venduto a Londra; *Al pozzo*, acquistato dal compianto principe di Carignano; *Il vespero*, nell'Esposizione nazionale del 1880; *La dent du Géant*, acquistato da S. M. il Re; *La scogliera*, che si trova nelle sale del palazzo dell'Ordine Mauriziano; *Sui monti*, la sua opera magistrale del 1884.

Carlo Follini è nato in Torino il 24 agosto 1848; e, benchè sia definitivamente entrato nell'arte molto tardi, oggi si trova al culmine della sua carriera, tra i maestri che tengono alto l'onore delle tavolozze piemontesi in Italia e all'estero. Al suo studio concorrono moltissimi ad apprendere i principii dell'arte, l'arte del paesista in cui è veramente maestro.

CLEMENTE PUGLIESE LEVI.

Fra gli ultimi, in ordine di tempo, e primi per ingegno e potente costituzione artistica, usciti dalla scuola di Antonio Fontanesi, emerge il pittore Pugliese Levi Clemente di Vercelli. Allievo di Enrico Gamba per lo studio della figura, conobbe più tardi Fontanesi, che gli aperse gli occhi ai grandi orizzonti dell'arte, iniziandolo a mettere in geniale attività tutte le doti del suo bellissimo talento. Dipinse e visse a lungo col maestro, assiduo al lavoro, che poteva eseguire comodamente, avendolo la fortuna favorito di ricchezze bastanti a far l'arte da gran signore.

Principiò coll'essere un fontanesiano convinto; si ha di ciò un saggio palese nel suo quadro *Novembre nel bosco*. Non tardò però ad emanciparsi e a rendere il vero coi suoi propri occhi. Lentamente, ma sicuramente, egli ha progredito, ed oggi le sue opere sono sempre fra le più interessanti delle esposizioni per solidità e sicurezza d'interpretazione. È un verista severo ed equilibrato.

Fra le sue tele più serie e concludenti, ricordiamo la *Nevicata in piazza Solferino*, condotta con un senso del color locale insuperabile. Un' altra nevicata esposta al Circolo degli artisti, è un saggio della forza del suo pennello nella finissima interpretazione degli effetti pittoreschi del bianco elemento.

Pugliese è un colorista, ma in un senso personale, toccando alla poesia della luce e del colore con la tonalità generale dei suoi dipinti e mediante la finezza del chiaroscuro. A questo riguardo ricordiamo le tele esposte l'anno scorso al Valentino, specialmente il quadro *Primavera*, non che i suoi studi sul mercato di Porta Palazzo.

Per nobiltà d' intendimenti, cultura artistica e serietà tecnica, Pugliese fiancheggia il Calderini e ne sostiene, ove possa aver luogo, il formidabile confronto (1).

Fra gli allievi del Fontanesi non vanno dimenticati Piumati, Camerano, Allera-Cavour, Turbiglio e Camussi.

G. PIUMATI.

Giovanni Piumati nacque a Bra il 28 maggio del 1850. Entrò all'Accademia Albertina il 9 novembre del 1867 e si dedicò specialmente al paesaggio sotto il Prof. Fontanesi. Passato quindi all'estero fu professore di lingua a Colonia ed ora trovasi a Roma per una missione archeologica governativa (2).

L. CAMERANO.

Lorenzo Camerano, allievo di Fontanesi verso il 1872-74, si distinse per diligenti e fine ricerche di linee, di valori, di toni, di poesia. La sua carriera fu quasi troncata dallo studio severo delle fisiche leggi che informano le scienze naturali; ed egli è ora quel valentissimo dottore che tutti conoscono, e direttore del Museo di Anatomia comparata in Torino.

---

(1) Pugliese Levi espose alla Promotrice: 1878, *Disinganno*. — 1881, *I pizzi*. — 1883, *A Porta Palass*. — 1884, *Mercato di fiori — Tramonto — Dal vero*. — 1886, *Cader del sole*. — 1889, *I banc d'Porta Palass*.

(2) Giovanni Piumati espose le seguenti opere: 1873, *Cascinale* (fusain) — *L'andata al pascolo* (fusain). 1874, *Vespro*. — 1875, *Rive del Po*. — 1876, *Crepuscolo*. — 1877, *Tramonto*. — 1878, *Ottobre — Cascinale*. — 1880, *Crepuscolo*. — 1881, *Studio dal vero*. — 1886, *Vecchie case al Colle S. Giovanni*. — 1889, *Ottobre al Colle S. Giovanni*.

ALLERA CAVOUR. Allera-Cavour, allievo di Fontanesi per breve tempo verso il 1880-81, si distinse molto fra i condiscepoli suoi (ultimi anni della scuola, essendo deceduto il maestro nel 1882) per l'altezza delle vedute, la forza del colorire. Espose alla Promotrice saggi scolastici, e partitosi di Torino non si seppe più nulla di lui.

F. TURBIGLIO. Turbiglio Francesco, allievo di Fontanesi nel 1875-76, fu ammirato per la diligenza nello studio del vero, per la naturale dottrina, e la brama di farsi valente. Anch'egli, purtroppo, fu distratto da altre cure professionali; ed ora coltiva l'arte nelle ferie di riposo dalle severe consulte legali. In cose d'arte ragiona con molta competenza e finezza; per Fontanesi ha un vero entusiasmo.

G. CAMUSSI. Giuseppe Camussi, allievo di Fontanesi dal 1874-77, si distinse per la finezza di percezione sul vero e l'operosità nello studio. Aveva acquistata una eleganza nel disegno molto rara, piena di delicatezze. Il maestro l'ebbe molto caro. Peccato che la sua produzione sia stata pochina, causa le esigenze di altra carriera; ma non è ancora chiuso, egli dice, il suo *album*, che sempre gli è a fianco quando si reca in campagna a confortare i polmoni; e questa cura si ripete di frequente.

E. REYCEND. Toccò la scuola del grande maestro reggiano anche il pittore Enrico Reycend, nato in Torino il 3 novembre 1855. Uscì dall'Accademia Albertina nel 1872, senza avervi compiuto alcun corso completo al di là della scuola degli elementi del disegno. Inclinato al paesaggio, si diede a studiare prendendo lezioni privatamente presso i nostri maestri in quel genere di pittura. Apprese i principî dal pittore Ghisolfi di Torino, in seguito fu allievo del Fontanesi e di Lorenzo Delleani.

In questi ultimi anni, però, attinse largamente gli elementi della sua maniera dalle dottrine del pittore lombardo Filippo Carcano, così che moralmente lo si può dire suo scolaro. Attraverso tutti questi studi, egli non mancò mai di rettificare il proprio indirizzo collo studio del vero,

a cui domanda ogni sua ispirazione nella ricerca ed esecuzione dei motivi dei suoi quadri. Espose la prima volta al Circolo degli Artisti nel 1874 (1).

Non tutti coloro che negli ultimi decenni presero un posto distinto nell'arte, dedicandosi al paesaggio con affermazioni importanti, uscirono dalla scuola del Fontanesi. Fra gli altri valenti, Demetrio Cosola di Chivasso compiva i suoi studi accademici, principiati sotto Enrico Gamba, alla scuola di pittura di Andrea Gastaldi. Uscì dall'Accademia trionfalmente, dopo avere guadagnato il primo premio del concorso triennale di L. 500. Si dedicò quasi esclusivamente al quadro di genere ed al paesaggio. Nel primo s'ispirò un sentimento di triste mestizia, pigliando i suoi soggetti fra l'espressioni dolorose della vita, tra la poesia del pianto e delle sofferenze dei buoni e degli innocenti. Ciò rese poco commerciabili i suoi quadri migliori; ma fu nello stesso tempo un fattore nobilissimo della meritata fama che acquistò in quel genere di pittura. I suoi paesaggi sono quasi sempre figurati. Egli legge la poesia della natura attraverso la vita della gente dei campi.

D. Cosola.

Una prima ottima prova delle sue disposizioni all'arte la diede all'esposizione della Promotrice col quadro *L'acquasantino*, che venne riprodotto sull'album della Società. Fra le sue grandi affermazioni è rimarchevole un quadro di *Bersaglieri*, che a Milano, all'Esposizione del 1881, gli valse l'onore di andare in ballottaggio con Filippo Carcano per il premio principe Umberto. Avendo avuto i due pittori parità di voti anche nel ballottaggio, il premio fu assegnato alla scoltura, e l'ebbe il Marsili di Venezia. Cosola è molto bene rappresentato, nei principali momenti del suo sviluppo artistico, nel Museo Civico di Torino, dove sono di lui tre tele di non comune merito: *Giardino*, acquistato dal Mu-

(1) I suoi migliori lavori sono: 1885, *Mattino nel porto di Genova*. — 1886, *Il porto di Genova*. — 1888, *Fine d'autunno*. — 1889, *Mattino in montagna*. — 1890, *Sotto i castagni*. — 1891, *Dintorni di Torino*.

nicipio all'Esposizione del Circolo degli Artisti nel 1879; *Rive del Po* nel 1881; *Il Dettato* (pastello) acquistato alla Esposizione della Società Promotrice del 1891 (1).

Documenta il suo valore in modo nobilissimo l'essere egli stato chiamato, nove anni fa, dal prof. Andrea Gastaldi ad occupare il posto di assistente nella scuola di pittura dell'Accademia Albertina, dove tuttora insegna sotto il professore Celestino Gilardi.

E. CALANDRA.

Fra coloro che esposero assiduamente alla Promotrice dal 1880 al 90, tiene un bel posto Edoardo Calandra, fratello dello scultore Davide, nato in Torino l'11 dicembre dell'anno 1852. Predisposto all'arte, finiti gli studi classici al liceo Gioberti di Torino, nel 1869, si diede alla tavolozza studiando pittura sotto il prof. Domenico Roscio (2) pittore di prospettiva; poi alla scuola di Enrico Gamba, sulla vita

---

(1) Demetrio Cosola espose inoltre alla Promotrice: 1874, *Episodio di Sagrestia*. — 1875, *Ritratto — Le prime armi*. — 1876, *La lettura — Ricordo di Roma*. — 1877, *Le cure materne*. — 1878, *La vigilia della festa*. — 1879, *Ore meridiane*. — 1880, *S. Luigi e la Madonna — Ritratto — Meriggio — Visite alla piccola morta — Ritratto*. — 1881, *« Rendez vous » — Costume secolo XVIII*. — 1883, *Ritratti* — 1884, *Ritratti — Segretario galante — Lavandaio*. — 1886, *Il figlio della vedova*. — 1887, *Brutti voti — Valle di Gressoney*. — 1889, *Settembre — Due ritratti*.

(2) Il cav. Antonino Bertolotti nel VII volume delle sue *Passeggiate nel Canavese*, pubblicato nel 1874, così scriveva del pittore Roscio Domenico di Favria.

« Il signor Domenico Roscio, allievo dell'Accademia Albertina è ora professore di pittura applicata alle industrie nella Scuola femminile professionale di Torino, della quale egli ed il cav. Lauro furono i fondatori con i mezzi forniti dal Municipio. Tale scuola, unica in Italia, è frequentata da più di 50 signorine dell'età di 15 a 25 anni, le quali fanno un corso di disegno, e poscia apprendono la pittura della porcellana, dei cristalli, degli *stors* trasparenti, degli smalti, ecc., ed imparano pure il disegno litografico, la cromolitografia e l'incisione. Con istudio pervengono ad essere maestre di disegno, brave ed intelligenti ricamatrici e disegnatrici di tessuti, ecc.

« Istruzione più proficua pel gentil sesso non potevasi ideare, e per ciò i fondatori meritano grande encomio. »

Il Roscio, qual pittore, è notissimo pei molti lavori di prospettiva e di paesaggio, fra cui ricordo una colossale tela, figurante il *Panorama di Roma*, presa dal vero, che ora sta nel Reale Palazzo di Torino; la *Distruzione del Tempio di Gerusalemme*, esposta a Torino nel 1869; *L'inaugurazione della R. Basilica di Superga nel* 1731; *La Piazza del*

e l'arte del quale scrisse nella *Gazzetta del Popolo della Domenica* con intelligente affetto di artista e di allievo. Nel 1876 Edoardo Calandra andò ad affinare la propria educazione artistica a Parigi, dove seguì i consigli del pittore Tomaso Couture (1).

Calandra Edoardo fu uno dei più operosi e intelligenti, per tuttociò che concerne il decoro e lo svolgimento della vita artistica del Piemonte. Tenne con plauso, per parecchi anni, la carica di sopraintendente artistico delle scuole di disegno municipali di Torino. Nel 1884 appartenne alla Commissione del Castello medioevale; è membro della direzione del Museo civico di Torino; socio onorario dell'Accademia Albertina, e socio corrispondente della Società di Archeologia e Belle Arti.

Calandra cessò di esporre quasi assolutamente nel 1884, per darsi al romanzo e al teatro, dove ha già acquistato la fama che lo distinse tra i giovani, nel tempo dell'operosità della sua tavolozza.

Fra coloro che presero parte importantissima al movimento dell'arte piemontese in questo decennio, eccelle per la influenza esercitata nella scuola e per valore artistico eccezionale il portoghese De Avendano Serafino, paesista di

SERAFINO DE AVENDANO.

Duomo a Brescia dopo la battaglia di S. Martino, acquistata dal Ministero dell'Interno; *L'interno della SS. Sindone di Torino*, comperata dalla Duchessa di Genova, ecc.

In questi lavori spicca la maestria del disegno architettonico. Il seguente è il più apprezzato dei suoi paesaggi: *L'Anfiteatro di Breil a Valtournanche* (Valle di Aosta) grande tela di effetto sorprendente per la riproduzione esattissima della località.

Il Roscio, conoscitore teoretico della sua arte, scrisse ne' giornali delle *considerazioni* in proposito e va citato un opuscoletto intitolato: *Considerazioni intorno alle Belle Arti ed all'influenza esercitata su queste dalle Accademie e dalle Società Promotrici.*

Il Roscio era allievo dell'Accademia Albertina e morì intorno al 1880, e il suo nome non comparve fra gli espositori della grande Esposizione di quell'anno.

(1) I lavori principali di Edoardo Calandra furono: *Le vedette — Una vittima di Caterina de' Medici*, (acquistato dalla Società Promotrice) — *Al rogo la strega! — Ecco l'Italia* (acquistato dalla Società) — *Distrazioni — Pescando* — più una grande quantità di paesi e quadretti minori esposti a Torino, a Milano, a Roma e in altre città dal 1873 al 1884.

primo ordine, individuale e potentissimo nella interpretazione del vero. Egli fu uno dei più costanti e significativi nell'esporre alla Promotrice, recando sempre con le sue tele un vivo impulso alle tendenze che trovano svolgimento nel paesaggio moderno.

Principiò ad affermarsi con un sentimento d'arte potentissimo alla Corot, dando molta importanza alla macchia pittorica, rivelando per finezza ed energia di contrasti l'emozione ch'egli provava dinanzi al vero. In seguito, rese più agile e squisita, in ordine di sincerità, la propria maniera, fino a trovare delle finezze di tavolozza e d'interpretazione sorprendenti.

Nella tonalità grigia di certi motivi, di scelta assolutamente personale, si distinse delicatissimo poeta del colore; e chi ricorda il suo quadro il *Ruscello*, ne ha un esempio straordinariamente efficace.

La comparsa di Avendano nel mondo dell'arte torinese fu accompagnata dalle inevitabili agitazioni, che suscita ordinariamente l'artista individuale, sconcertando abitudini, convinzioni e pregiudizi. Egli fu uno dei più discussi e venne portato alle stelle, quanto vituperato senza misura (1). Nel 1872, quando espose la tela *Sulla Montagna*, finì coll'imporsi a tutti, a far tacere le polemiche che si facevano intorno ai suoi quadri, cattivandosi, senza restrizione, tutte le simpatie del pubblico e della critica. D'allora in poi le tele di Avendano vennero a Torino per trionfare (2), per

---

(1) Luigi Rocca, nell'album della Promotrice del 1870, in una nota al quadro *Effetto di luce* scrive: « Da alcuni anni egli esponeva varie « opere in cui mentre i fautori della nuova scuola trovavano ogni più « recondita bellezza, e non il più lieve difetto, molti altri, invece, pur « riconoscendo in lui una singolare abilità, confessavano francamente « che troppo sprezzante, direi così, era il suo modo di trattare il pen- « nello, tutto sacrificando ad un certo effetto non molto bene raggiunto « a parer loro... »

(2) Espose alla Promotrice: 1868, *Dopo la pioggia*. — 1869, *Dopo l'inondazione*. — 1870, *Il fanciullo* — *Effetto di luna*. — 1872, *Sulla montagna*. — 1873, *La rosa* — *Addio alle rondini*. — 1875, *Scogliera presso Quarto*. — 1876, *Campagna ligure*. — 1877, *Collina a Castelvero*. — 1888, *A Nervi*. — 1890, *Il renitente*.

assicurare la sua fama di grande paesista; per essere ammirate e comprese in tutta la loro intimità poetica e pittoresca.

Avendano venne a stabilirsi in Italia a 18 anni, prendendo dimora nella pittoresca riviera di Quinto al Mare, nel genovesato.

Fra coloro che impiegarono la penna con fine discernimento d'arte, sincerità di convinzioni ed efficacia nel divulgare nei giornali e nelle riviste le ragioni morali ed estetiche della vita di questo periodo, si era in breve acquistato una meritata autorità, l'avv. Mario Michela. Egli combattè le battaglie dell'arte in nome dei giovani, e, col Calderini, avvezzò il pubblico a maggiore larghezza di vedute nel giudicare ed apprezzare i quadri e le statue delle nostre esposizioni. Mario Michela si affermò per la versatilità dell'ingegno svegliatissimo, che lo tolse all'avvocatura per darlo all'arte.

M. MICHELA.

Michela Mario nacque in Vigone nel 1856. Mandò di pari passo gli studi universitari e quelli dell'arte, ne' quali ebbe a maestri prima C. F. Biscarra e poi il Delleani. Fu Consigliere della Società promotrice nel 1878 e Segretario nel 1879-80. Diresse all'Esposizione del 1880 la lotteria artistica; ma indi a poi abbandonò l'esercizio dell'arte, dedicandosi alle industrie agricole e marmifere (1).

Il pensiero non può risalire ai ricordi della vita artistica del Piemonte di questo periodo, senza incontrarvi la spigliata figura dell'artista che impiegò la prontezza e la vivacità del talento e della matita nella caricatura. Vogliamo alludere a Camillo Marietti, il fecondo collaboratore dei numerosi giornali umoristici comparsi in Torino,

C. MARIETTI.

(1) Mario Michela espose alla Promotrice le seguenti opere: 1875, *Tra Noli e Spotorno* (acquerello) — *Mattino dalle alture di Savona* (acquerello). — 1876, *Antiche mura a Bordighera — Tra S. Remo e Bordighera*. — 1878, *Ricordo del Lido — Presso Napoli*. — 1879, *Settembre biondo. Laguna grigia* (studio). — 1880, *Montagna — Colli e pianure — Tempo bizzarro — Laguna grigia*. — 1881, *Tempo bizzarro — Montagna*. — 1883, 21 *Aprile*.

a mettere una felice nota di saporita critica sociale e politica nel movimento del nostro paese.

Camillo Marietti nacque in Torino nel 1840, da padre notaio. Senza alcuna inclinazione per la professione del padre, Camillo entrò nella carriera notarile; ma quasi nello stesso tempo, trascurando la sua residenza a Carmagnola, divenne uno dei più spiritosi e immaginosi cavalieri del classico Bogo, al Circolo degli Artisti di Torino. Ma queste sue infedeltà al tabellionato erano state precedute da avvenimenti che lo pronosticarono artista. Infatti il suo temperamento nobilissimo, chiamato a svolgersi in un campo meno severo, s'era già affermato quando, nel 1866, entrava nel Corpo delle guide, nel quale, col grado di sott'ufficiale, fece la campagna. Quindi depose la divisa per recarsi a Parigi a studiarvi la caricatura, mentre Gavarni e Doumier tenevano il campo di quell'arte in Francia.

Ritornato in Piemonte riprese il suo posto di notaio a Carmagnola; ma furtivamente collaborava nel giornale il *Fischietto,* con Virginio, Valle, Chiaves e Allis. Alcune piccantissime caricature sull'arciv. Gastaldi, avevano richiamata l'attenzione della superiore autorità su quel iornale, e quando si seppe che quelle erano uscite dalla matita del notaio Marietti, il procuratore del Re lo chiamò a sè e gli pose il dilemma o di abbandonare la caricatura e rimanersene a Carmagnola, o di dare le dimissioni. Camillo si ascoltò il cuore e l'ingegno, e si decise per il giornalismo umoristico. Ormai i successi ottenuti dallo spirito della sua matita gli davano la sicurezza di riuscire; mentre l'esperienza fatta della vita di notaio lo assicurava, ch'egli non sarebbe mai riuscito a prendere sul serio quella pacifica e rigida professione. Il notaio mal riuscito diventò così il direttore del *Fischietto*, che nel 1869 aveva acquistato dal suo rimpianto fondatore Virginio.

Camillo Marietti fece le sue prime armi con dei gustosissimi schizzi a *lapis*, che venivano esposti nelle vetrine dei negozianti di belle arti Bacciarini e Maggi sotto i portici

di Po. Fu collaboratore ricercato e apprezzato da quasi tutti i giornali umoristici del suo tempo. Nelle raccolte dei periodici *Il Marforio*, *Il Diavolo Rosa*, *Gianduja*, *Don Marzio* lasciò traccia genialissima della sua facilità di schizzare con elegante umorismo. Fondò il giornale *La Caricatura*, dal quale per attitudine speciale al disegno passò allo *Spirito Folletto* di Milano. Lavorava contemporaneamente per il suo *Fischietto*, pel giornale teatrale *Il Trovatore* e nell'*Esprit Follet* di Parigi.

L'ultimo giornale che fondò fu la *Luna*, periodico di caricature sociali, imitazione felice del *Diavolo Rosa*, ch'era stato fondato per dare all'Italia un periodico di lieto umorismo, sul genere del *Petit pour rire* e dell'*Amusant.*

Camillo Marietti morì in Torino di cancro epitelliare il giorno 12 maggio 1891.

Si vuole che la *Leggitrice* del Magni, comparsa alla prima Esposizione d'Arte italiana tenutasi in Firenze l'anno 1860, sia l'opera che iniziò fra noi il movimento verista della scultura, mettendo al bando gl'ideali classici e romantici delle opere che la precedettero. Parmi si dia a quella statua un'importanza maggiore che non abbia.

La *Leggitrice* è, senza alcun dubbio, un lavoro audace e volontario per il tempo in cui uscì dallo studio del suo autore; in essa è riassunto, con franchezza, il sentimento d'una ricerca ch'era nell'animo di tutti i giovani di quel tempo; era, se si vuole, il fenomeno oggettivo più importante del nuovo ideale; ma il verismo nella scultura ebbe anche in Italia più ampie e profonde origini, e riuscì ad affermarsi e trionfare con opere molto più significanti e decisive di questa *Leggitrice*, che non cessa per questo di essere un'opera di primo ordine, tanto dal punto di vista tecnico quanto da quello puramente estetico.

Il sentimento e il senso del vero, ovverosia una spiccata preferenza per il carattere piuttosto che per la bellezza, era già entrato nella scultura italiana, mediante la libera e

forte operosità degli scalpelli di Bartolini, Duprè e Vela. Quella formidabile spinta iniziale non sarebbe però bastata a creare il movimento e a mantenerne la continuità logica, ove il naturalismo e il verismo non fossero stati una sincera emanazione dello spirito dei tempi e della società, pei quali era diventata insufficiente e negativa la socializzazione estetica dell'ideale classico romantico.

Comunque, il realismo aveva avuto ben altre affermazioni nel mondo dell'arte; e senza cercare i suoi precursori al di là delle Alpi, dove l'audacia ch'ebbe lo scultore Pigalle nello scolpire *Voltaire*, nudo e scarniciato come se l'era preso la morte, può servire d'esempio luminosissimo; ci basti rammentare la statua del calzolaio Giovanni Battista Marchino, del Butti, al camposanto di Torino (1).

Il movimento naturalista della scuola e con esso la ricerca e la interpretazione del carattere nel vero, non ha da fare che incidentalmente con la *Leggitrice* del Magni; nella stessa guisa che non può essere storicamente determinato in Francia con la comparsa del *Vainqueur au combat de coqs* del Falguière.

Quei due artisti, è vero, furono tra i primi a rinunciare con bella intelligenza al pregiudizio che limitava la scelta dei modelli, stabilendo, arbitrariamente, che soltanto la forma umana al suo completo sviluppo era degna della statuaria; e quello fu anche un episodio della rivolta contro lo stile e le dottrine accademiche.

Ma l'entrata trionfale della *giovinezza impubere* negli studi degli scultori; ma il popolo di fanciulli e di giovinette che ne usciva, come una nuova affermazione dell'indipendenza dell'arte, oltre essere fatti esteticamente giustificati dal movimento naturalista, già iniziato da vigorose manifestazioni, trovava un serio fondamento logico nella reazione operata da Bartolini quando, primo in Italia, ritornava allo studio della scoltura fiorentina del secolo xv,

(1) Vedasi a pag. 141.

quando alla epurazione o idealizzazione della forma dei torsi greco-romani, preferiva la poetica intimità e il naturalismo delle opere del Ghiberti, di Donatello, di Luca della Robbia, di Desiderio da Settignano, di Mino da Fiesole.

Magni in Italia, come il Falguière, Paul Dubois in Francia, non determina, ma continua il movimento naturalista, di cui più tardi il Monteverde, con la sua *Giovinezza di Cristoforo Colombo*, decideva in gran parte il trionfo.

GIULIO MONTEVERDE.

Giulio Monteverde ebbe un primo accurato ed appassionato biografo nello scrittore d'arte Antonio Pavan, il quale fin dal 1873, in una lettera pubblicata dal periodico *L'Arte in Italia,* raccontava la storia dei primi passi che il Monteverde mosse nell'arringo dell'arte, e dei primi grandi trionfi.

Giulio Monteverde nacque in Bistagno d'Acqui l'8 di ottobre 1837 da poveri genitori.

Il suaccennato biografo narra, che il Monteverde visse poveramente in Genova esercitando il mestiere dell'intagliatore in legno « procurando sussistenza a sè, alla vecchia madre, e ad una minore sorella », raggranellando a lavoro finito una quindicina di soldi al giorno. Però, anche nel maneggiare la sgorbia in lavori dozzinali, il giovinetto vi impiegava un gusto di composizione che faceva presentire il grande artefice dello scalpello.

A vent'anni, seguendo l'impulso del genio naturale, entrò all'Accademia Ligustica, dove fece rapidissimi progressi alla scuola del professore Varni « scultore di bella « fama, custode e continuatore geloso delle classiche tra- « dizioni dell'arte monumentale. Quelle ore di studio amo- « roso erano alternate con le ore del lavoro indefesso e « manuale che doveva fornire il pane giornaliero alla mi- « sera famigliuola. »

Finalmente, vinto il concorso per il pensionato di Roma, si diede esclusivamente all'arte per la quale era nato, e dopo qualche anno passato nella Città eterna, studiando

costantemente sotto la pressione della povertà e del sospettoso Governo pontificio, ebbe un primo successo incoraggiante all'Esposizione internazionale di Monaco, che gli decretava una medaglia d'oro « in premio ad un gruppo « in marmo, mandato colà dall'ignorato e derelitto inta- « gliatore. L'inatteso, e pur meritatissimo onore, gli diede « vigore e ardimento inusitato perchè l'agile fantasia im- « maginasse e la pronta mano facesse uscire dal marmo... il *Colombo giovinetto*, esposto a Parma nel 1870 e premiato con la grande medaglia d'oro assegnata alla scoltura.

Da quel giorno, la fama di Monteverde crebbe continuamente, assegnandogli uno dei posti più distinti nell'arte italiana moderna. — E con la fama la fortuna e gli onori.

Commendatore di più Ordini, senatore del Regno, oggi tiene studio in Roma, in uno splendido palazzo di sua proprietà, sul piazzale dell'Indipendenza (1).

In Monteverde, come in molti suoi contemporanei, troviamo smentita formalmente l'accusa che si moveva alla giovane scuola, dicendo, ch'essa mancava di sentimenti e d'idee e s'accontentava della ingegnosa riproduzione della forma, senza scelta e concetto, per sola smania di fare del nuovo e dello strano. Evidentemente, forse con malizia, si confondeva il sentimentalismo col sentimento, e l'ideale coll'idealismo.

L'arte della statuaria tornava invece, con passo disinvolto e sicuro, alla sua essenza estetica, nei suoi veri dominii, come l'avevano esercitata i classici di tutte le scuole. Tornava all'espressione della vita, della vita interpretata nella forma; osservata, studiata nella figura umana anatomicamente e fisiologicamente. Così avevano fatto gli Etruschi, i Greci, i Romani e il Rinascimento interpretando con lo scalpello le passioni, i sentimenti, la vita, i vizi, i gusti, le fedi dei loro tempi.

---

(1) Nel Camposanto di Torino, Monteverde eseguì un monumento sepolcrale per l'architetto Carlo Sada, inauguratosi il 15 maggio 1879.

Le idee pure non sono nel dominio delle arti plastiche, se non in quanto diventano emozioni e mettono in attività la persona fisica dell'uomo. Cogliere l'espressione di un'idea, di un sentimento, d'una volontà per quanto fuggevole, sulla figura umana, rendere cioè la vita: ecco l'oggetto dell'arte.

Rendere il carattere di quella espressione, come lo s'incontra nel proprio ambiente sociale: ecco l'oggetto dell'arte moderna.

Il perpetuo principio della vita umana, espresso in un tipo, col carattere transitorio dei sentimenti e delle idee dell'ambiente sociale in cui un artista, seguendo il proprio temperamento, lavora e s'ispira: ecco il fondamento estetico della scultura contemporanea. Così la *Vaccinazione* diventa lo stesso *Jenner che esperimenta l'innesto del vaiuolo nel proprio figlio;* così l'eroismo patriottico raggiunse la più alta intensità espressiva nei *Fratelli Canaris* del Civiletti, e gli stessi *Amori degli Angeli* del compianto Bergonzoli, si individualizzano modernati in un bacio da salotto, deposto sulle labbra d'una creatura vivente, che apre le braccia ad un amplesso terreno. Non più astrazioni, individualizzazioni; non più l'archetipo, ma il tipo.

È in questo ordine d'indirizzo artistico, sempre più determinato e preciso, che si affermano fra noi Ginotti e Belli; l'uno individualizzando l'idea e il sentimento della schiavitù nella sua *Schiava*, l'altro nel pensare ed eseguire un monumento che glorifica l'idea che lo ha generato, mediante l'azione. L'idea adunque e il sentimento, ma espressi nell' azione: la vita coi suoi caratteri plastici più espressivi, l'individualizzazione del sentimento e del pensiero nel tipo.

Le opere di Ginotti e Belli, insieme a quelle più significanti degli artisti delle altre provincie, sconfessano un'altra accusa: quella mossa da Carlo Blanc nella sua rivista dell'Esposizione universale del 1878. Il critico formalista affermò che in « Italia, dove l'arte di modellare la terra o

scolpire il marmo è, per così dire, un' arte endemica, la statua d'oggidì lascia vedere un'intenzione costante d'esprimere con civetteria e con una perfezione veramente puerile, delle cose che non entrano nel dominio della statuaria. »

In ambedue i nostri artisti l'elemento plastico è altamente rispettato; nè cincischiamenti di raspa turbano l'organizzazione fieramente estetica delle loro statue, nelle quali palpita la vita, i sentimenti e le idee in azione, il che costituisce precisamente l'elemento principale della statuaria.

Ciò che scrisse M. Guyan è vero per tutte le arti, ma specialmente per la scultura, non dimentichiamolo: *C'est que la beauté est en grande partie* ACTION, *perpétuel rayonnemment du dedans au dehors. La vraie beauté se crée ainsi elle-même à chaque instant, à chacun de ses mouvements..... Partout où l'expression se trouve, elle crée une beauté relative, parce qu'elle crée la vie.*

Ginotti e Belli, dal punto di vista estetico, hanno sempre cercato il bello nell'espressione che crea la vita.

G. GINOTTI.

Giacomo Ginotti è valsesiano, nacque da Giambattista nel paesello di Brugaro, frazione e parrocchia di Cravagliana. Fece i suoi primi studi nella scuola del disegno a Varallo e nel laboratorio Barolo. Compiva il tirocinio della scuola a Torino, nell' Accademia Albertina, ove ebbe a maestri lo scultore Albertoni di Varallo e il Prof. Tabacchi. Forse da quest'ultimo fu iniziato alla interpretazione della morbida solidità delle carni, al sottile intendimento della poesia del movimento nella forma; qualità che primeggiano nella sua scultura, insieme alla feconda interpretazione del carattere, ch'è facoltà tutta sua.

Nel 1877 Ginotti aveva aperto studio in Roma, dove si era stabilito per dar complemento alla sua coltura artistica. Da quello studio uscì la *Schiava*, che nello stesso anno, all' Esposizione di Napoli, metteva in evidenza il di lui felicissimo ingegno, e lo classificava fra i giovani meglio e più sicuramente destinati ad un glorioso avvenire.

La *Schiava*, dalla critica e dagli artisti fu giudicata, senza contrasti, una delle migliori opere d'arte di quella Mostra (1). La *Schiava* corse ammirata tutte le Esposizioni nazionali ed estere e gettò il grande fondamento estetico della seria celebrità del suo autore.

La seconda volta che Ginotti esplicò, in maniera concludente, il suo ingegno in una pubblica Mostra, fu a Torino nel 1880, con quella sua *Nidia* che personifica nell'arte dello scalpello l'idillica sciagura della fanciulla pompeiana. Anche in quest'opera è l'azione espressiva che vi mette nell'anima la vita morale e plastica del soggetto. La *Nidia* di Ginotti non può essere guardata senza trasfondere in noi la delicata e gentile emozione, da cui l'autore trasse ispirazione per tradurla sul marmo. Una riproduzione di questa statua, ch'è di un patetico dolcissimo, era già stata acquisita dal Re, che fece cavaliere l'autore.

Come Ginotti intenda l'arte virilmente, e cerchi, più che altro, l'espressione e il carattere, lo dice il rigore artistico ch'egli impiega nella ricerca dei suoi modelli.

Aveva ideato la *Petroliera*, ma, poichè la sua coscienza non gli permetteva di far nulla senza il riscontro del vero, correva in traccia della modella, adatta a rendergli palese e vivente il senso plastico del suo concetto. « Par incre-
« dibile — diceva ad un amico in quei giorni di ricerca —
« non trovo il mio modello; e dire che ho passate in ras-
« segna tutte le donne del basso popolo di Roma. Voglio
« una donna che mi rappresenti la forza, la fierezza; voglio
« *ritrarre* una di quelle donne *virago* che combattono in
« piedi sulle barricate, accanto al marito ed ai figli ».

---

(1) Jorik, così ne scrisse nella rivista di quell'Esposizione: « La statua
« è veramente bella di quella bellezza artistica che divinizza e sublima,
« perchè non dal volto soltanto, ma da tutte le membra di quel bel
« corpo, scaturisce chiaro, evidente, spiccato il nobilissimo concetto che
« l'artista ha voluto sprigionare dal suo marmo. » — E Rocco De Zerbi rilevandone la poesia espressa dall'azione: « E tutto il corpo è mosso,
« tutto il corpo fa forza; ma con tanta facilità, con tanta sicurezza, che
« tu ti compiaci guardando — ... c'è la vita, c'è la concezione e l'ese-
« cuzione larga. »

E sono appunto questi i sentimenti e le idee in azione che la *Pétroleuse vaincue* esprimeva, con ampiezza plastica e vigore fisionomico, all'Esposizione di Milano del 1881. La *Petroliera* è un busto d'una intensità espressiva meravigliosa, ben degno di succedere alla *Schiava*, riaffermando il valore dello scalpello di Ginotti, che di quell'opera dovette fare parecchie riproduzioni.

Venne poi la *Lucrezia*, esposta nella Mostra internazionale di Roma del 1883, della quale il critico della *Gazzetta Ufficiale*, Rebustelli, scriveva che, il Ginotti « seppe darvi « quella sintesi scultoria e quel risultato di tipo che arri- « vavano ai maestri dell'arte » e che « mentre ti dice che « vivace intuito di verità, agile ingegno ricostruttore e de- « strezza rara di mano accompagnano l'artista, rivela al- « tresì un altro pregio singolarissimo, ed è che l'opera non « accenna a sforzi, non ha nulla che parli di convenzione, « di vincoli d'imitazione e di scuola..... »

Nello stesso anno il Ginotti esponeva a Roma l'*Euclide*, dove l'autore ha lasciato viva traccia dell'intuito artistico che lo distingue nella esplicazione morale e plastica dei suoi soggetti.

Vi è in quest'opera qualche cosa della castigatezza della scienza; è un'opera serena, equilibrata, un po' contemplativa, tutta pensiero, osservazione e misura. Intorno a quella statua non è possibile sorgano questioni d'indirizzo, di scuola; ciascuno vi trova il suo, benchè non sia concepita ecletticamente. Essa risponde all'unità di concezione ed esecuzione di un lavoro serio, nobilmente conciliativo per la serietà e verità delle impressioni che suscita nello spettatore.

Dove riuscì interessantissimo agli artisti, manifestando una potenza rara nella espressione del carattere, è nella statua di *Alessandro Manzoni* e nella figura di un Santone moderno, opere che abbiamo vedute nel suo studio.

In quei due soggetti, che escludevano l'abbondante e naturale grazia della forma, nonchè ogni lusinga pel senso della vista, l'autore ha dovuto impiegare tutta la propria

intelligenza nello sprigionare dalla creta la fisionomia psicologica e fisica di quei due vecchi; dovette far scintillare sulle grinze della fronte del Manzoni il raggio della mente del letterato e del filosofo; rendere il fanatismo della fede sul macilento corpo del santo. Anche in queste opere, in quel senso, Ginotti trionfò sulla materia, e vi trasfuse la vita.

Dopo aver abitato per quindici anni Roma, il nostro scultore tornò a Torino, dove vi aperse studio e continua nella geniale operosità che gli ha assegnato un così elevato posto nella storia dell'arte italiana (1).

È evidente che nell'opera di Ginotti alita ancora qualche cosa del grande spirito di Vincenzo Vela. Vi alita la conciliazione dello studio della scoltura classica col sentimento del vero; vi alita, sopratutto, il fondamento e il processo estetico per cui il grande maestro, come abbiamo scritto, cercava nel vero il riscontro plastico di quanto aveva ideato e sentito.

Ginotti va più in là nell'affidarsi alle ragioni del vero, ma vi porta sempre l'ampio sentimento della forma, sviluppato dallo studio dell'antico.

L. Belli.

Luigi Belli, invece, è meno preoccupato della tradizione, affronta con maggiore agilità di mente le condizioni del vero. Belli sembra abbia più affinità estetica con la scuola francese. La sua maniera aderisce con certo accento alla scultura *vivente, fremente e pittoresca* di Carpeaux, ingegno vastissimo in ordine decorativo.

---

(1) Altre opere del Ginotti sono: *La Fede* — *L'Innocenza* (busti) esposti alla Promotrice nel 1882. — Il *Manzoni* — *Lucrezia* — *Euclide* — *Petroliera* vennero esposti anche a Torino nel 1884. — Nel 1886 espose alla Promotrice il busto in bronzo di *Quintino Sella*. Un gruppo di fanciulli, ritratti, per la famiglia De-Fernex; la statua della fontana del cortile della casa Martini. Nel camposanto di Torino *Il monumento funebre della famiglia Brondello*. — Eseguì molti busti ritratti, e, in varie dimensioni, molte riproduzioni della *Schiava*, della *Petroliera* e di *Nidia*. Con un buon bozzetto prese parte al concorso pel monumento al principe Amedeo. — Riportò la grande medaglia d'oro all'Esposizione di Liverpool, il diploma di 1° grado in quella di Berlino.

Nella scultura di Belli, vibrano più i nervi che i muscoli, e le sue opere sono sentite con sensibilità moderna; i suoi colpi di stecca non sono meditati con olimpica serenità, sono il prodotto di una eccitazione estetica, portano con sè l'emozione dell'artista e ne improntano con vigoroso accento la creta. Ed è forse per ciò ch' egli riesce tanto felice nel trattare il bassorilievo, dove la stecca, sotto l'impulso d'un temperamento come quello di Belli, acquisisce la materiale agilità del pennello, l'andatura vibrata della mano, che trasmette celeremente le mosse dell'animo dell'artista.

In Belli vi sono già allo stato concreto tutti gli elementi estetici dell'arte « fin di secolo »; egli, come Carpeaux, nella scultura monumentale, presente e accenna all'avvenire. Le reminiscenze della sua educazione, palesi nelle opere che uscirono dal suo ingegno, lo dicono più sinceramente del Ginotti convinto nel culto del secolo xv, più volenteroso nel dimenticare le tradizioni del classicismo greco-romano. Anch'egli vuole e riesce ad essere vitalmente espressivo; ma il suo concetto dell'espressione della vita è più compenetrato di modernità. Del resto, le sue origini e la sua prima educazione artistica lo giustificano.

Luigi Belli nacque in Torino l'anno 1848 da padre pittore-decoratore e da madre francese. In linea paterna discende da quel Pietro Giacomo Belli, del comune di Mollia, che, da umile falegname, per spirito intraprendente e potenza d'ingegno naturale, si elevò a fortuna, applicandosi alle scienze meccaniche applicate all'industria, e fu tra i primi a scoprire in val Macugnaga un filone argentifero, frutto di lunghi studi e di enormi fatiche.

Quest'avo di Luigi Belli è il medesimo che, bene usando della fortuna, fondò nel suo paesello natale una scuola elementare, e lasciò in testamento una somma per fondarne una di disegno, approvata dal Governo nel 1813.

Luigi nostro, con la madre visse parecchi anni della sua giovinezza a Parigi, e per cinque anni consecutivi frequentò

con assiduità e profitto lo studio dell'architetto Jarier, dal quale apprese l'architettura decorativa.

Questo fatto spiega la parte di gusto e di spigliatezza francese che è nella maniera di Belli, e in parte anche la sua decisa tendenza al fare moderno.

Ritornato a Torino, continuò e completò i suoi studi all'Accademia Albertina, sotto il Tabacchi. Nel 1871 espose la prima volta alla Promotrice un busto in marmo *Carlotta Corday*, di cui fu molto lodata l'esecuzione ed il sentimento.

Ma la fama di artista provetto gli venne assicurata l'anno dopo, quando espose il progetto del monumento in memoria della inaugurazione del traforo del Moncenisio; opera in parte ideata dal conte Marcello Panissera di Veglio. In quel monumento, ch'egli stesso eseguì, si dimostrò nato alla grand'arte, e in esso dimostrò l'ampiezza di sentimento decorativo, il gusto, la fantasia, che, con maggiore intimità poetica e scultoria, impiegò poi nelle migliori sue opere. Giova ricordare che l'esecuzione di quel monumento fu messa a concorso, vinto dal Belli.

La mole di quell'opera e il tempo stabilito per la consegna, non permettevano al Belli di condurla a termine da solo; ebbe alcuni collaboratori nella esecuzione delle statue, fra i quali i valsesiani Viotti e Carestia (1).

Z. **Carestia.**

(1) Zeffirino Carestia, scultore, figlio del notaio Giuseppe e di Maddalena Giacomini, è oriundo di Riva Valdobbia in Valsesia. Appartiene a famiglia antica e stimata, di cui è lustro il valente botanico professore abate Antonio Carestia. Fece i suoi primi studi artistici in Varallo nella scuola d'incoraggiamento allo studio del disegno e nel laboratorio Barolo. Indi venne a Torino, frequentò la R. Accademia Albertina e si perfezionò alla scuola dell'illustre Prof. Comm. Odoardo Tabacchi. Si recò in seguito a Roma come pensionato del Collegio Caccia di Novara.

Fece varie opere lodatissime, fra le quali un busto del Prof. Giacomo Bossi in Crescentino: altro busto del suo maestro di disegno, Carlo Frigiolini, che si trova nella maggior sala della Società d'incoraggiamento allo studio del disegno in Varallo. Per questa Società fece pure una *Maria Addolorata*. Altro busto dell'abate Zambelli.

Alla Società Promotrice di Torino espose i seguenti suoi lavori: 1881, *Ritratto* (terra cotta). — 1884, Studio. — 1886, *Quintino Sella* (busto). — 1888, *A Valsavaranche* (statuetta in gesso) — La medesima in bronzo. — 1889, *Il Re* (busto in bronzo). — 1890, Due altri monumenti (frammento).

Una più artistica e personale affermazione fece il Belli vincendo il grande concorso indetto a Milano per il monumento ai *Caduti di Mentana.* Ivi è una magnifica statua che rappresenta l'Italia, panneggiata all'infuori d'ogni classica reminiscenza; e due altorilievi in bronzo, pieni d'accento modernamente scultorio, vero saggio trionfale di potenza espressiva e di straordinaria abilità tecnica.

Intorno a quest'opera, Belli impiegò cinque anni di lavoro, e n'ebbe in pagamento 35 mila lire, appena il prezzo del materiale. Ma fu sempre una delle morali caratteristiche di questo scultore, l'amare l'arte per se stessa, più che per gli utili finanziari che ne possono derivare.

Altre minori opere, che completano la storia dello scalpello di Belli, sono il bozzetto pel monumento sepolcrale a *Massimo d'Azeglio*, adorno delle figure della *Letteratura* e della *Pittura*, piangenti la perdita dell' italiano illustre; il progetto per il monumento a *Vittorio Emanuele* in Milano, premiato col secondo premio; i monumenti sepolcrali a *Michele Doyen* e quello della *Famiglia Junck* al camposanto di Torino.

Vinse un premio al concorso pel monumento a *Garibaldi* a Nizza Marittima; altri premi riportò nei concorsi pei monumenti a Sella in Biella ed a Garibaldi a Ravenna.

Infine, nel concorso apertosi l'anno 1883 per il monumento da erigersi in Urbino a Raffaello, vinse il primo premio con l'incarico di eseguire il suo bozzetto. Vinse contro 40 concorrenti d'ogni nazione, l'eletta della scultura moderna.

A Torino varie altre opere lo affermano poderoso nell'esecuzione di ogni opera scultoria: il colossale *Frontone* che adorna la facciata dell'Ospedale Mauriziano Umberto I, e il grande busto dell' ingegnere Bona nella stazione di Porta Nuova, nonchè il monumento in memoria della spedizione di Crimea, inaugurato l'anno scorso.

Ciascuna delle opere di Belli richiederebbe una monografia artistica, perchè in ciascuna di esse emerge una

speciale elaborazione estetica e tecnica, che illustra il movimento dell'arte dei giorni nostri. Noi dobbiamo rinunciarvi, essendo obbligo nostro il riassumere, non dovendo il nostro libro avere maggiore importanza di un catalogo ragionato. Belli presentemente lavora intorno al monumento di Raffaello d'Urbino, maturando certo nuova gloria alla scultura italiana.

Divide però il suo tempo coll'insegnamento, essendo da molti anni professore di plastica all'Accademia Albertina e alle scuole serali del Municipio (1).

Svolse la sua operosità in questo periodo anche lo scultore Alessandro Casetti di Lanzo Torinese.

A. CASETTI.

Nacque nel 1844 e principiò i suoi studi nel 1860, alla scuola del professore E. Gamba nell'Accademia Albertina; nello stesso tempo frequentava lo studio di scultura del professore Silvestro Simonetta. Al terzo anno entrò nella scuola di Vincenzo Vela.

Nel primo anno guadagnò una medaglia al concorso della statua dal gesso; nel secondo una menzione, e nel terzo anno non potè prendere parte al concorso, che abbandonò per arruolarsi nel corpo dei volontari di Garibaldi, e prender parte alla guerra del 1866.

Nel 1868 si recò a Roma, dove rimase cinque anni, e vi lavorò per suo conto e per altri. — In quel periodo della sua vita artistica, nel 1870, ebbe dal Municipio di Roma l'incarico di eseguire il busto di *Cesare Balbo*, che fu collocato nella piazzetta del Pincio.

Ritornato a Torino nel 1873, eseguì molti busti-ritratti per commissione, fra i quali quello del teologo *Federico*

(1) Espose alla Promotrice: 1871, *Carlotta Corday* — 1872, Il progetto pel *Monumento al Traforo* — *Ritratto* — *Tomba a Massimo d'Azeglio.* — 1873, *Composizione architettonica.* — 1874, *La Riconoscenza* (gesso). Nel 1884 espose alla Nazionale *Monumento sepolcrale.*

Sono opera sua anche il *Ricordo al Laclaire* del nostro camposanto, e il monumento sepolcrale di Eleonora Ruffini a Taggia.

Dopo la vittoria riportata nel concorso internazionale pel monumento a Raffaello, Belli venne insignito dal Governo della croce di cavaliere della Corona d'Italia.

Albert, che si trova sulla piazza parrocchiale di Lanzo. Anche il busto di *Federico Sclopis*, che adorna la sala del Consiglio provinciale di Torino, è opera del Casetti. Guadagnò quindi il concorso per il busto a *Federico Garelli*, commediografo, che sorge nella piazza di Villanova-Mondovì.

Altre notevoli opere di Alessandro Casetti sono: il monumento a *G. B. Michelini* elevato sulla piazza di Centallo, presso Cuneo; quelli del conte *Pes di Villamarina* e del letterato *Cadolini* a Torino, e il monumento a *Vittorio Ferrero* in Leynì.

Nel cimitero di Castelnuovo d'Asti eseguì un monumento sepolcrale per la famiglia Perrazio; in quello di Pinerolo un monumento per la famiglia d'Orsengo; in quello di Torino ne fece uno per la famiglia Vaudano. — Finalmente in Ceva son nella sala del Consiglio comunale i busti del colonnello Degiovannini e di Carlo Marenco.

GIO. BATT. TRABUCCO.

Coetaneo del Casetti, e suo condiscepolo alla scuola di Vincenzo Vela, G. B. Trabucco di Torino espose la prima volta alla Promotrice, nel 1865, una statua in marmo che figura la Musica. Delle molte sue opere che d'allora in poi comparvero alle nostre Esposizioni, sono ricordate come veramente rimarchevoli per intrinseco valore artistico, un medaglione in marmo in cui è rappresentata l'Infanzia, esposto nel 1876, e il busto in marmo di Monsignor Sola, che brillò fra le buone cose del genere nella Mostra nazionale di Torino del 1880. Nell'84 Trabucco era rappresentato da due bustini in bronzo che riproducevano il tipo di due *Krumiri*.

La migliore operosità del Trabucco fu impiegata nell'arte monumentale, nella quale si fece onore col monumento a Monsignor Sola, Vescovo di Nizza Marittima. Il monumento è collocato nella cattedrale di Nizza, ma in condizioni diverse da quelle che esigerebbe l'idea della sua creazione e l'importanza dell'esecuzione.

A Nizza, Trabucco vinse anche il concorso pel monumento a G. Garibaldi; ma criteri punto artistici e passioni

meno che serene, impedirono al nostro scultore di profittare della vittoria ottenuta con le fatiche del suo ingegno. La commissione del monumento al gran Nizzardo venne, con palese ingiustizia e violazione delle condizioni del concorso, affidata ad altri. Ed ora la rivendicazione dei diritti acquisiti da Trabucco per l'esecuzione di quell'opera è affidata al giudizio dei tribunali, non senza il conforto morale e giuridico della solidarietà degli artisti e delle associazioni artistiche italiane, domandata in favore del nostro scultore, per iniziativa del Circolo degli Artisti di Torino.

Trabucco prese parte considerevole ai principali concorsi per monumenti nazionali a Vittorio Emanuele, a Garibaldi e Cavour. Lavorò molto in scultura decorativa per i privati ed in pubblici edifici, e alcune sue opere furono esposte con plauso a Milano, a Roma, a Napoli, a Monaco di Baviera, al Salone e alla penultima Esposizione internazionale di Parigi.

Nel Cimitero monumentale di Torino sono opera dello scalpello di Trabucco il busto del fotografo Ambrosetti, il *medaglione* della tomba del pittore Viotti, e l'*Angelo della risurrezione* del monumento funebre della famiglia Triulzi.

Trabucco da parecchi anni ha preso dimora in Roma. Abitò per molto tempo Nizza Marittina, dove ebbe l'onore di promuovervi la costituzione della Società per le Belle Arti, con indirizzo internazionale.

Fra gli allievi del Vela che esposero con maggiore frequenza alla Promotrice e si distinsero nell'arte vuol essere ricordato Antonio Tortone di Carmagnola. Egli veniva nominato nell'Album della Società fin dal 1862, quando, insieme ai suoi compagni Cassano, Giani, Barone, Tesio, esordiva con una statua in gesso rappresentante il *Conte Camillo Benso di Cavour*, opera che documentava la serietà degli studi da lui compiuti all'Accademia Albertina. Quella statua gli venne lodata per la fisica rassomiglianza del grande statista e la severa nobiltà, non scompagnata dal giusto carattere del vero. In linea artistica il Tortone ebbe

A. Tortone.

un buon successo col busto in marmo *La Giovinezza,* notato fra le migliori opere di scultura dell' Esposizione del 1867. Alcuni busti del re Vittorio Emanuele II, un'*Aquila* grande al vero in gesso, *Napoleone I* e parecchie altre opere giustificano la bella operosità che questo artista impiegò intorno alle fatiche della stecca e dello scalpello.

C. Barone. Dell' opera dello scultore Costantino Barone, allievo di Albertoni, che studiò all'Accademia Albertina come pensionato del Collegio Caccia di Novara, togliamo notizia da un breve cenno che Angelo Briano fece di lui scrivendo sull' Album della Promotrice a proposito della statua in marmo *Gli ultimi momenti di Ferruccio.* Il modello in gesso del *Ferruccio* era stato esposto fin dal 1862, e S. M. il re Vittorio Emanuele II incaricò il giovane e robusto artista di tradurlo in marmo. In quell' anno, con quel primo vigoroso saggio dello spigliato ingegno, il Barone esponeva anche una *Maddalena penitente.* Il Briano bene augurando del talento del Barone, di fronte al *Ferruccio* tradotto in marmo, diceva che « quando si scolpisce così ispirati non vi è pericolo d'errore », e lodava la statua per vigoria di sentimento espressivo.

Al Camposanto di Torino il Barone ha il busto del conte Francesco Caccia di Novara.

E dagli scultori, ritornando ai pittori, prima di chiudere questo periodo che corre fra il 1870 e l'80 — il fatale decennio nel quale la Parca inesorabile troncava il filo di tante giovani esistenze di artisti subalpini, e toglieva all'arte indigena tante elette intelligenze, tante sicure promesse — colmiamo qui una involontaria lacuna impostaci al suo momento dalla mancanza di alcuni dati precisi: quella del G. Piccone. nome e dell'opera di Giovanni Piccone, modesto quanto operoso ed intelligente gregario anch' egli del movimento artistico di quel torno, anch' egli rapito alla famiglia ed all'arte sul fiore degli anni, prima di aver potuto realizzare la miglior parte delle affermazioni e del successo, che

assicuravano al suo avvenire lo studio coscienzioso, il possesso largo e sicuro della tecnica e dei precetti, e gli elevati intendimenti che accompagnavano in lui questi fattori.

Giovanni Piccone.

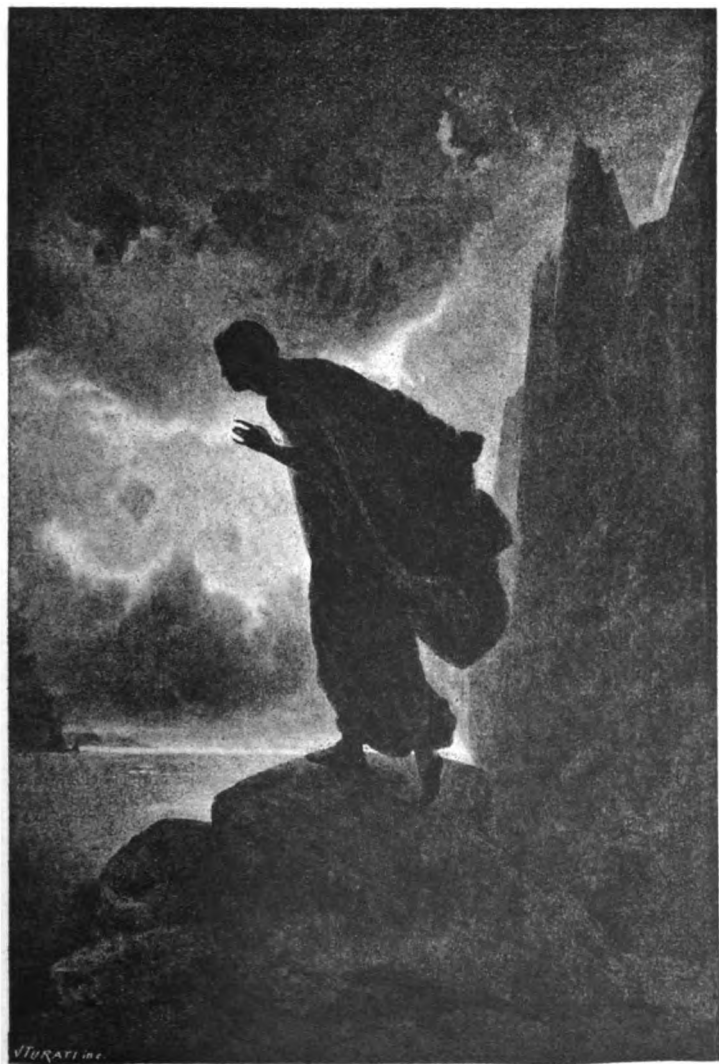
Giovanni Piccone si avviò all'Arte giovanissimo, nell'anno 1860, appena superati gli esami di Magistero che allora segnavano la linea di demarcazione fra il Liceo attuale e l'Ateneo.

Allievo egli pure dell'Accademia Albertina fino al 1867 e però contemporaneo e compagno di studi a Soldi, Viotti, Monticelli e molti altri, de' quali già si è parlato, studiò con essi sotto la direzione del Gamba e del Gastaldi, frequentandone i corsi assiduamente e superando con distinzione i molti concorsi. Esordì nel 1866 alla Promotrice con

un primo dipinto di soggetto religioso, una pala d'altare: *Maria Vergine*, che venne acquistata dal Ministero della Pubblica Istruzione. Succedettero a questo suo primo lavoro un quadro di genere nel 1867: *Canottieri sul Po*, scelto dalla Società Promotrice come premio; negli anni 1868-70-71-72, l'*Ero e Leandro*, la *Giulietta e Romeo*, *Sogni felici*, *Preghiera e distrazione*, e da ultimo, nel 1873, l'*Albani e la sua famiglia*, acquistato dal pittore Romero per Buenos-Ayres assieme ad altri dipinti.

Dalla semplice esposizione del titolo di queste sue tele, progressivamente più pregevoli per coscienziose ricerche, per accurata composizione, e per facile e sicuro possesso del modellato, appare evidente come i primi passi del Piccone sieno stati esitanti fra i vari indirizzi che ancora si disputavano il campo ed accendevano gli entusiasmi dei giovani in quel periodo — segnatamente lo storico-romantico ed il naturalista — ed abbiamo veduto di questa stessa incertezza molti altri esempi.

E, se a questa speciale condizione di cose, la quale scemava in allora la potenza delle convinzioni e la risoluzione decisa nell'indirizzo anche dei meglio temprati, noi aggiungiamo la mitezza di carattere di Giovanni Piccone e le sottrazioni rilevanti di applicazione esclusiva all'arte per l'arte, che egli dovette fare in quei primi anni difficili, onde assicurarsi colla litografia (1) e col privato insegnamento i mezzi decorosi per coltivare quest'arte, senza essere a carico alla famiglia, ci sarà facile spiegare come toltagli così immaturamente l'alleanza di quel *grande galantuomo* che è il « tempo » egli non abbia avuto il campo di tutto ritrovare e potentemente affermare se stesso come indubbiamente avrebbe fatto.

(1) In questo ramo raggiunse un grado elevatissimo di abilità, che si accordava mirabilmente colla sua scrupolosa coscienza nel chiaro-scuro, e della quale fanno fede, fra altri moltissimi lavori, le migliori riproduzioni di statue e quadri, apparse in quel torno negli Album della Promotrice.

GIOVANNI PICCONE — *Ero e Leandro* (568).

Riconosciuta però, fin da quegli anni e da quelle sue prime opere affermata, la sua competenza nelle artistiche discipline, veniva chiamato nel 1874 dal Gastaldi al posto primario di insegnante di disegno e pittura alle Scuole municipali, le quali prendevano allora, sotto gli auspizi e la direzione del sommo maestro, un notevole sviluppo, e ad assecondarlo degnamente nell'impresa il Piccone dedicava tutta la sua operosità e il suo ingegno in quegli ultimi anni.

Piccone nacque in Rivalta Bormida il 3 maggio 1842. Morì in Torino dopo lunga e tristissima malattia il 30 gennaio 1887.

VI.

1880-1891.

La prima Esposizione nazionale Italiana di belle arti era stata ideata con la viva spontaneità di un impulso artistico, per uno scopo nobilmente estetico, senz'altro preconcetto, all'infuori di quello di dare la maggiore solennità, nelle forme più consentite, ad uno straordinario avvenimento artistico: alle feste che Parma bandiva per commemorare il centenario del Correggio.

Nessun altro artista meglio di Antonio Allegri — che, vivendo continuamente nella sua Parma e compiendo l'educazione di pittore entro i confini della sua scuola, riuscì ad essere il più grande pittore del suo tempo e conservare purissima l'originalità del suo genio, — avrebbe potuto fornire agli artisti della nuova Italia, un'ampia e preponderante dimostrazione delle ragioni etnografiche del genio della pittura italiana, e della conseguente necessità di

rispettarle, amarle, continuarle, per mantenere al nostro paese la gloria delle sue meravigliose tradizioni artistiche. Il Correggio, presente nei capolavori di Parma, era un esempio che l'arte italiana, per chiamarsi nazionale non aveva proprio bisogno di arbitrari accentramenti, poichè le opere dei suoi grandi artisti, senza essere il prodotto delle serre calde dell'unitarismo, all'impronta dell'individualità del loro autore, all'accento della scuola da cui derivano esteticamente e pittoricamente, aggiungono il pregio della loro italianità.

A parte la suggestione tecnica e pittorica, sfolgorante dai capolavori di Antonio Allegri; in faccia al *S. Gerolamo*, alla *Madonna della Scodella* ed agli affreschi della cupola di S. Giovanni, gli artisti convenuti a Parma alla vigilia della unificazione della patria, da qualunque parte accorsi a dar saggio della loro tavolozza, dovevano sentire: che se vi fu qualche cosa che mantenne vivo e presente nelle genti italiane il patriottismo, l'ardore per il patrio risorgimento, che in quei giorni si stava compiendo col riscatto di Roma, quella fu l'*Arte*, nella quale il popolo italiano si riconosceva gloriosamente e tradizionalmente affratellato, anche, e forse meglio, nei tempi in cui i tirannelli, lo straniero e le sètte, ne suddividevano e smembravano la feconda operosità politica e sociale.

Principiando ad aver luogo in onore del grande, che fu chiamato l'aquila della pittura del nord d'Italia, nel nome del pittore che, pur rimanendo originale nel tempo e nella scuola, rispecchiava il fondamento estetico dell'arte nazionale; in onore del Correggio, che non appartenendo che a se stesso, rispecchia le più squisite ed auguste qualità artistiche del senso e del sentimento italiano, le Esposizioni di belle arti nazionali in Italia, ebbero l'origine più consentanea alla logica e naturale organizzazione della vita ed operosità degli artisti italiani e del loro genio.

Le Esposizioni regionali italiane nacquero circolanti, per spontanea e sincera espansione della esuberante e varia

vitalità dell'arte nostra; nacquero a Parma, in un centro geograficamente minore, sotto il patrocinio delle memorie lasciateci da uno dei maggiori artefici del pennello, quasi a riconfermare, che non vi è angolo della nostra terra, che non vi è provincia e città a cui la natura non abbia concesso il nobile privilegio di parlare ed operare in nome ed a maggiore e nuova gloria del genio dell'arte nazionale: a Parma come a Roma, a Roma come a Milano, a Torino, a Venezia, a Napoli; come in ogni luogo in cui la tradizione e l'ambiente offrono all'artista italiano ispirazione e impulso all'attività artistica del cuore e dell'intelletto.

Le Esposizioni regionali italiane nacquero circolanti, per rendere suprema ragione alle speciali condizioni in cui l'arte ha vissuto e deve vivere in Italia, ove non si voglia privarla di uno dei più importanti fattori della sua vera grandezza: dal libero e naturale svolgimento del carattere peculiare a ciascuna delle scuole regionali, che, repugnanti per ìnsita indipendenza ed artificiosi accentramenti, fino a ieri concorsero ad una gloriosa unificazione: all'affermazione diretta del genio dell'arte nazionale.

Contro quello spontaneo riconoscimento delle condizioni speciali allo svolgimento dell'operosità dell'artista italiano, non tardò a manifestarsi lo spirito dottrinario dell'unitarismo, che non riconosceva sacrifici d'interessi o di tendenze, nè leggi imprescindibili di opportunità, nè imponenza di tradizioni, quando si trattava di vieppiù affermare Roma capitale del nuovo regno d'Italia.

La smania di accentrare in Roma la direzione e l'impulso di ogni attività sociale, per vieppiù magnificarla e consolidarla nell'ufficio di capitale, contro il suo stesso interesse — poichè Roma non può ambire di diventare il cervello di un corpo esausto di forze, — andò tant'oltre che alla prima occasione favorevole ad un pronunciato, l'unitarismo fece la sua levata di scudi anche contro le esposizioni circolanti regionali. Così, a base di patriottismo tumultuario, Roma fu proclamata sola degna di rappresentare

il genio dell'arte nazionale e di accoglierne in pubbliche esposizioni i prodotti e indirne le gare e procacciarne e proclamarne i trionfi. Pochi, male compresi e peggio giudicati, seppero resistere al primo impeto di quella manifestazione dottrinaria, e si capisce!

Roma è parola che impone, specialmente alla fantasia degli artisti, e, per quanto si possa avere piena conoscenza dei veri interessi del paese, quando si è messi fra l'uscio e il muro, da chi vi fa il partito di decidere fra un sentimento patriottico ed un alto convincimento, non si guarda per il sottile, e si dà la stura al sentimento, lasciando al tempo il compito di convertirvi completamente, o fornirvi occasione di rimediare all'errore, che state per commettere facendo tacere la ragione, per seguire l'impulso generoso del cuore.

A Napoli toccò in sorte la lieta briga d'interrompere la continuità delle Esposizioni circolanti, che, iniziate a Parma nel 1870, ebbero non meno splendidissimo successo a Milano nel 1872, e un altro non meno significativo nella città che doveva proporne l'abolizione.

Fosse la vicinanza di Roma, o un migliore accordo simpatico fra gli artisti, montati la fantasia da quell'ideale delle esposizioni che si chiama il *Salon* parigino, o vi mettessero uno zampino gl'interessi regionali, fatto sta che nel Congresso artistico di Napoli si propose e votossi per acclamazione l'abolizione delle Mostre regionali di Belle Arti, designando Roma quale sede permanente di tutte le future Esposizioni d'arte italiana o internazionale.

« Tutti — racconta Camillo Boito, in un suo articolo « comparso nella *Nuova Antologia* — tutti, salvo un pugno « di protervi e bisbetici, incrociando pennelli e scalpelli, gri- « dano *a Roma, a Roma;* e il Vesuvio mandò uno sbuffo di « gioia; e il paese sognò i Michelangeli, i Raffaelli, i Bra- « manti; e i Bramanti, i Raffaelli, i Michelangeli sognarono « i Leoni Decimi e i Giulii Secondi in forma di Ministri « della Istruzione, di Sindaci, di amatori nostrani ed esotici « di cose belle. »

Però, fra quel caloroso espandersi dell'entusiasmo patriottico ed artistico dottrinario, si levò una voce modesta, la quale, interpretando la ragione e il sentimento, lo stesso sentimento patriottico che aveva dato tanto impulso alla sommaria deliberazione che aboliva le Esposizioni circolanti, fece intendere, come, in linea d'arte, anche Torino, la città in cui per la prima volta si potè gridare impunemente: *Viva Roma capitale d'Italia*, e che fu la culla del risorgimento politico e civile italiano, aveva acquistati alcuni diritti nella vita artistica nazionale, e perciò, in via eccezionale, senza voler stabilire una deroga alla deliberazione del Congresso, non sarebbe stato inopportuno concederle un' Esposizione nazionale.

Tanto più che Roma veniva colta alla sprovvista del nuovo onore che le si rendeva, e avrebbe domandato tempo per prepararsi al grande avvenimento, che, fra le altre cose, richiedeva la costruzione di uno speciale palazzo per l'Esposizione.

Il conte Ernesto Bertone di Sambuy, che assisteva al Congresso quale rappresentante del Municipio di Torino, accolse la proposta e ne sostenne l'opportunità con la eloquenza che gli è propria quando si tratta del decoro della sua citttà e dell' arte. Mostrandosi grato dell' onore che si voleva fare a Torino, per deferenza speciale alle benemerenze politiche ed artistiche acquisite dalla capitale del Piemonte, riuscì a far approvare un ordine del giorno, col quale, in via eccezionale, si decretava che la prossima Esposizione nazionale di Belle Arti, la IV ed ultima circolante, avrebbe avuto luogo in Torino, e ciò in attesa d'inaugurare in Roma il corso dell'Esposizioni permanenti. Ed ecco in qual modo, cacciate arbitrariamente dalla porta, in omaggio alle reali condizioni della vita artistica del nostro paese, per via di un'ingegnosa mossa del fermo raziocinio subalpino, le Esposizioni più consentanee all'arte italiana rientrarono per la finestra. Diciamo per la finestra; e potremmo dire per la porta maggiore; poichè la via

aperta alle medesime dai rappresentanti di Torino, mise capo alla trionfale e più ponderata rettifica del voto tumultuario, con cui si accentrava in Roma la direzione e il migliore impulso del movimento artistico della nazione.

Torino, avvezza a corrispondere con magnificenza di opere e nobiltà d'intendimenti alla fiducia del paese, si dispose tosto ad ospitare l'arte e gli artisti italiani con vero splendore, tale da mostrarsi meritevole dell'onore che le si volle rendere, derogando a suo nome, in via eccezionale, alla deliberazione più importante del Congresso di Napoli.

Vari furono i progetti messi innanzi e discussi per quello scopo.

Fra quelli, merita speciale ricordo la proposta di erigere un grandioso edificio monumentale, che dopo aver servito all'Esposizione indetta pel 1880, sarebbe diventato sede definitiva dei musei cittadini, dedicandolo alla memoria e al nome di Re Vittorio Emanuele II, rapito alla patria in quei giorni.

Sfortunatamente l'iniziativa privata non bastava a quella impresa, e si dovette rinunciarvi, non trovandosi il Comune in condizioni di contribuire all'ingente spesa.

Si venne allora a più modesti ma non meno decisi propositi.

Si deliberò la costruzione di un edificio provvisorio e si bandì all'uopo un concorso.

Il lutto per la morte del gran Re, la scelta di un progetto definitivo, e gli studi per la migliore riuscita dell'impresa domandarono tempo, e, dietro accordi col Governo, l'apertura dell' Esposizione fu rimandata all'aprile del 1880.

L'edificio provvisorio venne costrutto sopra un progetto dell'ingegnere Calderini di Perugia, vincitore del concorso, Il Comitato ne aveva acquistata la proprietà, introducendovi le modificazioni, che credette opportune per un più agevole e artistico collocamento delle opere e per aggiungervi speciali locali ad uso dell' Esposizione d'Arte applicata all'Industria.

Un comitato di 95 membri discusse e votò il regolamento, e nel giorno fissato, il 15 aprile 1880, alla presenza dei Sovrani, ebbe luogo la memorabile inaugurazione di quella Mostra artistica.

Torino, di fronte alla rappresentanza di quanto vi ha di più eletto nel mondo della politica, delle lettere e dell'arte italiana, riabilitava in quel giorno nel concetto della maggioranza le Esposizioni circolanti regionali. — Fu una nobilissima confutazione dei pregiudizi dottrinari, fu un trionfo delle leggi estetiche e storiche che determinarono la produzione del genio dell'arte italiana!

A parte la ospitale magnificenza delle feste, che in quei giorni rallegrarono Torino in onore degli artisti accorsi alla solenne apertura della Mostra, 1120 quadri ad olio ed acquarelli, 341 opere di scoltura, 394 disegni architettonici, e 193 espositori d'arte industriale, giustificavano la gloriosa riuscita di quell'avvenimento artistico, e creavano un nuovo precedente in favore delle Esposizioni circolanti.

La timida voce dell'artista piemontese, che forniva al conte Di Sambuy occasione a patrocinare in Napoli gli interessi artistici del nostro Piemonte, s'era mutata nell'eloquente coro dei 1059 pittori, scultori, architetti esponenti a Torino.

Ce n'era d'avanzo per poter portare con nuova autorità la questione dell'Esposizione al Congresso Artistico, che si era convocato in quei giorni a Torino, quale complemento estetico ed accademico della Mostra.

I compilatori dei temi proposti alla discussione del Congresso, sicuri che la buona riuscita dell'Esposizione di Torino avrebbe consigliato una più ampia discussione della questione, ne avevano fatto oggetto del quinto quesito, in questi termini: « Se la istituzione di una stabile « Mostra Nazionale di Belle Arti in Roma possa giovare « al progresso dell'Arte ed agli interessi degli artisti ita- « liani »; e ciò eleggendo a relatore il deputato Ferdinando Martini.

A parecchi, che non conoscevano la fermezza che Torino porta nei suoi convincimenti, quel provocare una revisione delle deliberazioni del precedente Congresso sembrava un'audacia; era invece un ponderato ardimento, suggerito da tutti i veri interessi dell'operosità artistica nazionale.

Nella seduta del 4 maggio Ferdinando Martini, con una brillante improvvisazione, rilevata da stringenti argomentazioni, combattè la deliberazione del Congresso di Napoli di stabilire Roma sede permanente dell'Esposizione regionale di Belle Arti. Confutò ad una ad una le ragioni incluse in un memoriale, stampato a Napoli per sostenere i principî che avevano consigliato l'abolizione delle Esposizioni circolanti. E con geniale artificio oratorio dimostrò l'italianità delle Esposizioni circolanti, prendendo ad esempio la splendida Esposizione che stava aperta in Torino. « Non è dessa, — domandò l'argutissimo oratore — una *sorprendente* e ben augurata manifestazione dell'Arte italiana? » E il vero decoro e gli interessi morali di Roma, ne' suoi rapporti con le consorelle italiane, dimostrò con questi concetti: « Questa terza Roma — disse Martini — si volle « riappiccare alla Roma dei Cesari, e darle tutta l'immane « preponderanza che quella aveva. Nulla di più falso. A lei « *s'inchinano tutte le città d'Italia* per farla loro capitale; « le diedero il posto d'onore, come si usava nei conviti an- « tichi di fare per l'arbitro, col che non era inteso che gli si « concedesse facoltà di mangiarsi da solo tutto il pranzo ».

Per rispetto alla minoranza assente, Martini non concluse colla presentazione di un ordine del giorno; che fu invece messo a partito per iniziativa dei congressisti Belimbau e Gilli, concepito nei termini seguenti:

« Il Congresso artistico, udita la relazione dell'onorevole « Martini; *tenuto conto dello splendido risultato della Mo- « stra artistica adesso aperta in Torino;* riconosce come « l'istituzione delle Esposizioni circolanti sia giovevole al- « l'interesse degli artisti meglio che lo stabilirsi di una « permanente Mostra a Roma. »

Su 149 votanti, 134 diedero voto favorevole a quell'ordine del giorno, affermando così che l'istituzione delle Esposizioni, come era spontaneamente sorta per onorare la memoria del Correggio a Parma e del Leonardo a Milano, per la forma, l'opportunità e gli scopi, era da preferirsi ad ogni raffinamento dottrinario.

A Torino rimase l'onore di aver ristabilito, sopra criteri nobilmente positivi, il fondamento estetico, morale ed economico dell'Arte italiana.

Vero è che in confronto delle Esposizioni che la precedettero e vennero poi, vuoi per merito della forte e ordinata iniziativa, vuoi per felice coincidenza di fattori morali ed artistici, ebbe un risultato sorprendente, tanto per la qualità intrinseca delle opere esposte, che per il loro numero (1).

Fino ad oggi, quale prova collettiva dell'attività artistica nazionale, rimane insuperata. Tutte le scuole e gli artefici del pennello e dello scalpello erano nell'edificio di Piazza d'Armi rigogliosamente rappresentati. Si può dire che nessuno dei maestri e dei giovani destinati ad acquistare la posizione di maestri, abbiano mancato all'appello.

Di più, il momento, che riassumeva con potenti manifestazioni l'elaborazione dei nuovi ideali artistici che dal '50 in poi erano venuti a ritemprare l'operosità dei nostri artisti, era quanto mai propizio ad una pubblica esposizione.

Le moderne dottrine estetiche della pittura e della scoltura, tutta l'evoluzione tecnica e ideale della seconda metà del secolo, avevano toccato il grado di maturità sufficiente

(1) Il Comitato esecutivo, eletto dalla Commissione generale, si componeva dei seguenti membri: Gamba barone Francesco — Ceppi conte Francesco — Di Sambuy conte Ernesto — D'Azeglio marchese Emanuele — Rocca avv. Luigi — Panissera di Veglio conte Marcello — Ardy Bartolomeo — Ferri Augusto — Biscarra Carlo Felice — Corsi conte Giacinto — Della Vedova Pietro — Pastoris conte Federico.

Il Comitato esecutivo elesse il suo ufficio di presidenza come segue: Di Sambuy conte Ernesto, *Presidente* — Gamba barone Francesco e Pastoris conte Federico, *Vice Presidenti* — Biscarra Carlo Felice e Rocca avv. Luigi, *Segretari*.

a ben delineare nelle opere, con freschezza e vivacità d'intendimenti, la fisionomia dell'arte contemporanea. — Prima era troppo presto; mancava ancora la perfetta integrazione d'ogni elemento; dopo sarebbe stato troppo tardi, poichè doveva prontamente principiare il fenomeno di disintegrazione, e con esso un nuovo periodo di tentativi e ricerche. — Quello era il momento!

Nell'ultimo decennio l'arte italiana conta altre singole grandi affermazioni, ma tutte in ordine logico con l'affermazione collettiva di Torino, dove vennero espresse con opere definitivamente concludenti tutte le tendenze del movimento contemporaneo.

L'Esposizione di Torino del 1880, fu per l'Italia ciò che erano state le Esposizioni di Parigi del 1855, del 1878: il riepilogo di un glorioso periodo di attività e di ricerca sotto l'impulso delle dottrine moderne.

Pochi e informati al sentimento del *genere* i quadri storici; largamente rappresentato il *genere* propriamente detto; giunto alla massima intensità di sviluppo l'accoppiamento del genere col paesaggio; presente in tutte le sue molteplici idealità soggettive ed oggettive l'arte del paesaggio; rimossi con geniale e definitivo ardimento tutti gli arbitrari confini frapposti tra l'una e l'altra forma di manifestazione artistica; ponderatamente rispecchiato il movimento internazionale; meno rigide e meno incravattate le vecchie forme; trionfanti in opere magistrali le nuove; disciplinate a serietà d'intendimenti le nuovissime; le più dubbiose o risolute ricerche compenetrate da nobile convincimento; mantenuti inalterati, senza burbanzosa pedanteria i caratteri fondamentali delle scuole regionali, in alcune opere affermati con agilità di maniera e di sentimento; sopratutto, una spiccata tendenza alla individualità, alla sincera manifestazione di un modo speciale di sentire e vedere. — Questi i caratteri generali di quella Esposizione.

Non bisogna dimenticare che dal 1870 all'80 una grande quantità di elementi tecnici ed estetici erano stati elaborati

e raffinati dall'operosità artistica internazionale; che nel 1878 c'era stata un'Esposizione a Parigi, dove la maggior parte dei nostri artisti avevano assunte dirette informazioni delle condizioni della tavolozza e degli scalpelli europei; che il mondo dell'arte seguiva anch'esso la precipitosa e irrefrenabile corsa, propria ad ogni specie di civile attività in questa fine di secolo.

Nessun artista dal 1870 in poi avrebbe potuto isolarsi dalla soggettiva influenza di quanto si faceva intorno a lui dai suoi contemporanei. Londra, Parigi, Berlino, Vienna, Madrid, Mosca e Roma, in quotidiano scambio d'idee, di sentimenti estetici: ieri era un romanzo, oggi è una statua, domani sarà un quadro, un dramma, un'opera in musica; ma la percussione e la rifrazione è continua, senza posa; e l'artista ne subisce quando un fascino, quando un'ispirazione, quando un intontimento. Non c'è più tempo da perdere per nessuno, e da questo bisogno di affrettarsi, per non arrivare tardi, sorgono nuovi bisogni, nuovi doveri verso noi stessi e verso il pubblico.

L'arte da tutto ciò ritrae nocumento o vantaggio, secondo il temperamento dei suoi cultori; il vero ingegno però trova la propria via lo stesso.

Tutto questo agitarsi e atteggiarsi dello spirito dei tempi e delle condizioni dell'arte contemporanea era palese nell'Esposizione di Torino del 1880; e i vecchi, abituati a più calme, ordinate e sistematiche impressioni, n'erano sconcertati.

Uno d'essi, in altri tempi audacissimo, mi affermava che in quelle sale della Mostra di piazza d'Armi, volgendo lo sguardo in giro, senza fissare l'attenzione sopra una determinata opera, gli pareva di assistere allo spettacolo di un mondo estetico in ebollizione; che gli dava il capogiro, come se si fosse affacciato al cratere d'un vulcano.

Certo che nemmeno i meglio temperati e più esperti agli eccitamenti di una Mostra moderna d'arti belle avrebbero potuto resistere a lungo ad una prolungata e continuata

osservazione di molte fra le migliori opere. Allora, come oggi, dopo subìta l'impressione di due o tre quadri e di qualche statua, si usciva col cervello e il cuore in tumulto.

L'opera d'arte moderna è un eccitamento; i nostri vecchi erano invece abituati a trovarci un riposo. I nostri artisti vanno dallo sfolgorio della luce al movimento; quelli d'una volta s'adagiavano nella penombra e nella quiete. Lo so, è una vecchia accusa che si fa alla pittura e scoltura moderne: non v'inducono a pensare, ad elevare l'animo alle più nobili e serene emozioni della vita; ma in quella vece, quanti sentimenti, quante sensazioni! come vi affrancano il cuore e i nervi e condensano in voi la vita in tutte le sue manifestazioni estetiche!

E non è forse così per tutte le formidabili individualità che segnarono una traccia nella storia del bello sensibile e visibile? Non è così dei grandi poeti, dei grandi pittori, dei grandi scultori di tutti i secoli? Chi può leggere Omero, Dante di un fiato, e vedere e godere in un giorno il Louvre, gli Uffizi, il Vaticano? Chi non si partì strabiliando dalla Certosa di Pavia? Chi dormì saporitamente sopra un'opera di Wagner o una commedia di Augier?

In chi ebbe intelligenza e sensibilità d'arte, la Mostra del 1880 compì prodigi di suggestione. Chi, a mo' d'esempio, avendo vissuto nell'intimità artistica e passionale di quella Mostra, d'allora ad oggi ha saputo strapparsi dall'animo le impressioni delle *Tentazioni di S. Antonio* del Morelli, del *Ritorno dalle corse del Bois de Boulogne* di De Nittis, del *Cristo in mezzo ai bambini* dell'Esposito; delle sei tele di Giacomo Favretto; della *Domenica delle Palme* del Michetti? Chi s'è tolto dal cuore il *Proximus tuus* di Achille d'Orsi, la *Victa* di Francesco Gerace e il *Cum Spartaco pugnavit* di Ettore Ferrari? Quale altra suggestione artistica ha in questo decennio cancellate in noi le memorie dell'*Eulalia* del Franceschi, della *Rebecca* del Masini? E non par di sentirci ancora brillare nell'iride la tavolozza di Dal Bono? Non vi sentite un brivido al pensiero delle

Vittime dell'Atanasio? Non erano una festa degli occhi i quadri dell'Armenise?

Ed in certe ore, quando siete più che mai soli con voi stessi e vi cullate nelle memorie, le belle fantasie e i dolci ineffabili incanti di quella Esposizione non risorgono forse nell'animo vostro? Non rivedete le *Tre amiche* del Barbella, la *Dote di Rita* di Caprile, le *Tentazioni* del Morelli, *Il Dolore* di Dall'Oca Bianca, *Ianghen var* di Modesto Faustini, la *Vittoria Colonna* del Jacovacci, *Dopo la questua* di Joris, *Il Reziario* col *Mirmillone* di Maccagnani, *A poppa* e *A prua* del Luxoro, *L'estate di S. Martino* di Eleuterio Pagliano, la *Vecchiaia* e la *Giovinezza* di Rubens Santoro, e tante altre tele e statue, di cui non ricordate il nome dell'autore, ma che vi hanno lasciata una parte della loro poesia, di ciò che in esse trasfusero lo scalpello ed il pennello nell'ardore del lavoro inspirato?

Vi fu un'altra Esposizione italiana che vi abbia dato tali compiacimenti e lasciato un tal cumulo di ricordi? Non lo credo! Avrete ricevuto delle impressioni più intense, più ampie alla presenza di qualche opera magistrale; ma, dal punto di vista dell'operosità collettiva di un popolo di artisti, a meno che non abbiate avuto la fortuna di visitare le Esposizioni di Parigi, di Londra, nulla potrà vincere in voi l'emozione sintetica delle rimembranze dell'Esposizione di Torino del 1880.

Come il genio dell'arte piemontese fiancheggiasse, senza temere il confronto, le manifestazioni del genio delle altre provincie in quella Mostra, ebbi frequente occasione di accennarlo nel corso dell'opera. Se tolgonsi alcune tele che dicevano un passato glorioso in via di estinguersi, il grosso della nostra scuola, la parte di essa militante e trionfante nel campo dell'arte moderna, era tutta rappresentata. Sia vicinanza di Francia, mancanza di tradizioni veramente preponderanti; sia abitudine della scuola, avvezza a ritemprare sovente l'ideale, sta il fatto che i piemontesi si schierarono fra i più arditi e sinceri sostenitori della modernità dell'arte.

Meno appariscenti e pretensiosi di chi lavora sotto cielo più caldo, e meno decorativi e pittorici delle tavolozze meridionali e lombardo-venete, toccavano però quasi tutto il campo di ciò che costituisce l'intimità poetica dell'arte del dipingere; e per arditezza d'intendimenti e cumulo di risultati positivi, in relazione alle tendenze artistiche e morali dell'arte moderna, non la cedevano a nessuno.

Nel paesaggio non superati, nel genere affermativissimi, in ogni altra manifestazione solidi, equilibrati, probi, volonterosi, intellettuali.

Fontanesi, Avondo, Bertea, Calderini, Blanchi, Bussolino, Cosola, Delleani, Follini, Gilardi, Giuliano (1), Morgari Pietro, Pasini, Pasquini, Pastoris, Petiti, Piacenza, Pollonera, Quadrone, Turletti, Devers, Gandi, Gilli Alberto, Dalbesio

---

B. GIULIANO.

(1) La notizia artistico-biografica del valentissimo artista piemontese Giuliano avrebbe dovuto trovare il suo posto tra quelle dei maestri che erano a capo del movimento tra il 1860-70. Non fu dimenticanza, ma deficienza di documenti che ci impedì di scrivere di lui, studiando quel periodo. Del resto il distinto pittore seguì il movimento dell'arte con tale entusiasmo e indipendenza, all'infuori da ogni pregiudizio di dottrina stabilita, che anche tra i giovani egli sostiene la fama e la vibrazione della sua tavolozza. Giuliano ha progredito coi tempi, e le sue tele hanno sempre rispecchiato, con serietà di intendimenti, le nuove esplicazioni dell'ambito in cui furono eseguite. Oggi, come trent'anni fa, è moderno nel sentimento e nella tecnica. Bartolomeo Giuliano nacque a Susa nel 1825, e fece i suoi primi studi all'Accademia Albertina di Torino sotto il prof. G. B. Biscarra, poi dal prof. Chienti. Terminato il corso regolare passò a Firenze per studiarvi i grandi maestri. Nel 1855 accettò l'offerta del posto di professore aggiunto alla scuola del disegno di figura, diretta dal prof. Enrico Gamba all'Accademia Albertina, e vi rimase fino al 1860, nel quale anno passò all'Accademia di Belle Arti di Milano. Nel 1883 abbandonò l'insegnamento e si dedicò esclusivamente alla sua produzione artistica.

Suoi primi lavori furono lo *Svegliarsi*, mezza figura grande al vero. — *Fra Dolcino e Margherita*. — *La Pia dei Tolomei*. Durante la sua dimora in Milano eseguì *Il sogno di Parisina*. — *Passaggio travaglioso per Susa di Federico Barbarossa*, acquistati dal Municipio e collocati al Museo Civico di Torino. — *L'onda*. — *Il ritorno dai campi*, acquistati da S. M. Vittorio Emanuele. — *Wandyck che ritratta i figli di Carlo I*. — *Raggio di sole*, acquistati dal Re Umberto. Tutti questi quadri furono esposti alla Promotrice di Torino. Queste opere non sono che una minima parte del prodotto della tavolozza del Giuliano, che dal 1858 in poi non mancò mai di esporre alla nostra Promotrice, all'Esposizione di Milano e alle principali del resto d'Italia nonchè all'estero.

nell'arte del disegno e del colore; e Vela, Ambrosio, Belli, Cuglierero, Della Vedova, Ginotti, Tabacchi ed altri in quella dello scalpello, costituirono la falange serrata degli artisti viventi che la scuola subalpina moderna mandò a gareggiare in quella Mostra.

Non era in essi tutta l'ampia idealità del movimento artistico contemporaneo? — E le ombre di Viotti, di Mosso e di Soldi, vigilanti al trionfo della tavolozza piemontese, presenti alla Mostra nei loro capolavori, non sarebbero forse bastate a dare la misura di quanta parte di gloria spettava alla nostra Provincia nella storia dell'arte del nostro secolo?

Nè so in me alterare con paragoni e ricordi il convincimento, che la *Femme de Claude* di Francesco Mosso, per la sua vibrazione morale ed estetica, non era vinta da nessun altro dipinto in quella Esposizione. Certo nessun'altra tela era con maggiore sincerità ed evidenza organizzata nel temperamento artistico del proprio autore.

Fra i quadri di figura della nostra scuola, la *Femme de Claude*, nel suo genere, era il solo che potesse fronteggiare in quella gara nazionale le migliori opere congeneri degli artisti delle altre provincie.

Giova qui notare, che insieme ai pregi della modernità si riscontravano in quella Esposizione i difetti, le tendenze pericolose; che accanto al fenomeno fisiologico c'era il fenomeno di degenerazione? C'erano, e palesi, anche le anormalità e le morbosità dell'arte, e chi avesse voluto farne uno studio vi sarebbe facilmente riuscito. Del resto, è notorio che le opere completamente sane sono rare; perchè le creature dell'arte, non meno che quelle della natura, portano sempre in sè, più o meno sviluppati, i caratteri di decadenza estetica proprii al loro autore.

Quella Esposizione fece anche i suoi miracoli. Per giustificare l'importanza ch'essa dovrà avere nella futura storia dell'arte nostra, basterebbe la prodigiosa conversione di Lorenzo Delleani, che di fronte ai quadri del De Nittis

decideva di entrare risolutamente nel movimento moderno, abbandonando il costume aneddotico, per le grandi ispirazioni del vero.

Vero è, che da quell'Esposizione ciascuno, non esclusi i più provetti, in un modo o nell'altro, potevano ricavare qualche insegnamento, e acquistare maggiore o nuova intelligenza della loro individualità.

Per gli arrivati e maturi fu un potente mezzo di controllo, per i bene avviati una spinta, per gli smarriti un punto di orientamento; e per i giovani che vagheggiavano di entrare nell'arte, non ancora persuasi della sincerità della vocazione, causa di sublimi scoramenti e d'impulsi.

La maggior parte dei giovani che in Piemonte entrarono nell'arte dopo il 1880, hanno consolidato e trovata la vocazione in quella Mostra, non solo per le impressioni ricevute dalle opere in essa raccolte, ma, assai più, per l'ampiezza degli orizzonti artistici che quelle opere facevano presentire.

I nostri giovani, però, nemmeno in quella Mostra trovarono ragioni per abbandonare le buone tradizioni didattiche del nostro ambiente; e se in quel giorno fremettero d'entusiasmo per la produzione artistica della patria, non dimenticarono che al di là delle Alpi c'era sempre molto da imparare e da vedere.

Equilibrare il proprio temperamento nell'internazionalità artistica fu, da Francesco Gamba in poi, un'abitudine degli artisti piemontesi; ed è forse per ciò che, specialmente nel paesaggio, furono tra i primi a cercarsi nella natura, a studiarla ed emularla e a renderla nelle loro tele. I nostri artisti non hanno una storia d'arte che li trattenga in casa e loro fornisca inesauribile materiale di studio e di meditazione, come i veneti, i romani, i fiorentini. Essi sentono più facilmente il bisogno d'informarsi di quello che si fa al di là dei monti e del mare, perciò i grandi centri dell'attività artistica europea hanno per loro maggiore forza di attrazione.

Credo che nessuna regione artistica italiana rappresenti, nella propria operosità artistica, quanto il Piemonte, il senso del movimento internazionale. Nei quadri della nostra scuola, da cinquant'anni a questa parte, trovasi un'aria di consanguineità con tutto quanto si è fatto a Parigi, a Londra e in Germania. Un'aria dico, non la pedestre imitazione. Questo per il passato, per il presente ed inevitabilmente anche per l'avvenire. Non si può intendere nella sua organizzazione estetica l'arte del Piemonte senza la conoscenza dei grandi maestri della Francia. Da Jacopo Luigi David a Bastien Lepage; dal neo-classicismo all'impressionismo, corsero sempre ottime relazioni e scambio d'idee fra i pittori della Francia e quelli del Piemonte.

È ciò che abbiamo constatato studiando l'attività artistica piemontese dal 1850 al '80, ed è ciò che constatiamo anche in quest'ultimo decennio.

G. Ricci.

Chi, per esempio, riescirebbe a leggere nelle opere di Giuseppe Ricci, la squisitezza degl'intendimenti estetici e pittorici, chi potrebbe darsi una ragione sufficiente delle sue ricerche, delle sue utopie e dei suoi trionfi, senza sapere che, dopo avere studiato sotto il professore Enrico Gamba a Torino, si recò a Parigi — dove continua a tenere studio e ad abitare per parecchi mesi dell'anno — a compiere la sua educazione presso il pittore Léon Bonnat.

Tutto fresco e vibrante dell'influenza della moderna scuola francese, egli compare all'Esposizione della Promotrice, quando non ammirato, discusso; mai indifferente al pubblico ed alla critica.

Ricordiamo il turbamento che gettò nei visitatori dell'Esposizione un *S. Giuliano il povero*, esposto dal Ricci nel 1890. Quell'opera, per quanto rimanesse al grado di ricerca, e riuscisse molto al di qua della sua ispirazione, non si poteva giustificare se non da coloro che ricordavano, che dieci anni prima, nel *Salone* di Parigi del 1880, era stato classificato fra i lavori più impressionanti e riusciti il *Giobbe* di Léon Bonnat.

Scrivendo sul *Giobbe* di Bonnat il critico Emilio Michel ne sviscerava la significazione artistica con queste parole: « Jamais contraste n'a été plus énergiquement rendu. Le « modèle du corps est un prodige de relief; le dessin, « serré de près, est suivi jusqu'au bout avec une cruelle « et tranchante précision. Partout les tons vibrent et s'op- « posent franchement les uns aux autres par touches su- « perposées, et le travail, partout vivant, mené avec une « science sûre d'elle-même et un dessin de bien faire qui « ne connaît aucune défaillance, conserve toujours le même « entrain, la même air d'aisance et d'abandon. »

Nel *San Giuliano* di Ricci tutte queste qualità pittoriche e tecniche sono presenti allo stato di elaborazione; non raggiunte, non definite; ma tutte presenti nella tavolozza e nella mano e nella coscienza del pittore.

E il capolavoro di Ricci, lo splendido *Ritratto di sua madre,* premiato con medaglia d'oro all'Esposizione di Torino del 1892, non raggiunge forse la nobiltà dei ritratti del maestro?

È ineccepibile: Ricci, come il suo maestro Bonnat, ha messo nel ritratto di sua madre *un'intensità d'animo che dà alla sua opera un valore altamente morale.*

Quel ritratto è un'opera di entusiasmo e di convinzione, energica e precisa, sentita e voluta; di un'elevatezza morale e pittoresca che palesa un grande temperamento d'artista e una più grande educazione. In quel ritratto è degno della sua genealogia artistica; degno di rappresentare fra noi l'ideale di Bonnat, artista incomparabile nell'atteggiare e rendere nel ritratto l'intensità della vita e del pensiero dei suoi modelli.

Giuseppe Ricci nacque in Genova da ricca e distintissima famiglia. Fece i suoi studi classici a Savona e li ultimò a Torino, al Liceo e all'Università, laureandosi in legge.

Abbandonò presto il dilettantismo per darsi esclusivamente all'arte, alla quale potè offrire tutto sè stesso con

serietà e ponderatezza d'intendimenti, avendolo la fortuna fornito di beni sufficienti a dar quiete e tempo allo studio e alla produzione.

A Torino frequentò lo studio particolare di Enrico Gamba, finchè nel 1881 si dedicò interamente alla pittura. Nello studio del pittore Leone Bonnat stette due anni, dopo i quali continuò a studiare liberamente, cercando la via che lo condusse a così nobili affermazioni.

Fra le sue opere migliori si ricordano nel mondo dell'arte i quadri: *Per la Processione* — *Il mendicante* — *La lezione di musica,* acquistata dal Museo Civico di Torino — *Alla Stazione*, acquistata dal Museo di Pau — *Che brava fia!* acquistata dal Museo Civico di Torino — *La Quêteuse*, premiata al Salone di Parigi del 1890 con una menzione onorevole. — Il *Ritratto della madre*, rimane però la tela più espressiva e importante della sua operosità artistica; e insieme alla medaglia d'oro, gli valse la nomina, ad unanimità di voti, di socio onorario della nostra Accademia Albertina.

Principiò ad esporre a Rovigo nel 1877, un quadro dal titolo *Fortuna,* che fu premiato con medaglia di rame. Nel 1878 espose a Nizza *Une visite au nourisson;* indi a Mentone *Santi e candelette da vendere.* All'Esposizione di Torino del 1884 aveva un *Diogene.* A Bologna nel 1885: *Riposo forzato.* Al Salone di Parigi nel 1887, *Una Bagnante;* alla nazionale di Venezia un *Frate farmacista.* — Eseguì molte altre opere minori, distinguendosi sempre per spirito di fervente e ardita ricerca e per la grande, religiosa coscienza che porta nella pratica dell'arte sua.

P. Gaidano.

Paolo Gaidano di Poirino occupa un magnifico posto fra coloro che dopo il 1880 si distinsero nell'arte della pittura in Piemonte e promettono mantenerne viva la gloriosa tradizione.

Gaidano ha il talento della tavolozza, un talento solido e ampio, inclinato alla forza più che alla grazia. Il vaporoso, l'indeterminato non lo seducono; il colore per lui è

materiale plastico, è la forma colorata che si accentua con la poesia del chiaroscuro. Nella pittura di cavalletto, egli è un verista convinto; ma dà suprema importanza alla luce che avviluppa i motivi che lo ispirano.

Di fronte alla luce, egli ha molta affinità con gl'intendimenti degli impressionisti. — Preferendo gli effetti luminosi decisi e precisi, è meno distinto di essi; ma, al pari di essi impiega la propria sensibilità ad una giusta interpretazione della colorazione dell'ambiente.

Nella pittura murale, che occupa grandissima parte della sua attività, quegl'intendimenti acquistano in lui la magnifica andatura del sentimento tiepolesco. Luce e forma e colore sono felicemente integrate con bello slancio decorativo, con destrezza di mano e prontezza di sentimento.

Degli affreschi che il Gaidano eseguì nel Duomo di Carignano diede un'ampia relazione il pittore G. B. Ghirardi nell'*Illustrazione Italiana*, che ne riproduceva alcuni fra i più importanti.

Col coraggio che non può venire se non da una sicura coscienza del proprio valore, il Gaidano accettò l'incarico di condurre quella difficile opera appena uscito dall'Accademia, dove aveva studiato disegno sotto Enrico Gamba e pittura alla scuola del Gastaldi. Ed usciva giovanissimo, poichè v'era entrato a 14 anni; ma vi usciva con tutti gli onori delle armi, nell'anno 1879, dopo aver guadagnato la medaglia d'oro nel concorso triennale di pittura.

In quell'epoca moriva il pittore Appendini, al quale erano stati allogati i dipinti del Duomo di Carignano, di cui aveva principiato a dipingere la vôlta dell'altar maggiore.

« Per consiglio dell'illustre professore Andrea Gastaldi « — scrive il Ghirardi — furono affidati al diciottenne « pittore Paolo Gaidano (ancora alunno dell'Accademia di « Belle Arti) i due affreschi nel coro, raffiguranti *S. Gio-* « *vanni nel deserto* e *S. Remigio che battezza il re Clo-* « *doveo*. — Il giovane artista condusse questi due affreschi « a buona riuscita, tanto da meritarsi l'onorifica e grave

« commissione di dipingere l'intiera chiesa... Sei anni
« impiegò il Gaidano in questo lavoro, condotto in tutte
« le sue parti con diligenza artistica commendevolissima,
« meritandosi gli elogi dei critici e dei maestri. »

Gaidano nacque in Poirino il 28 dicembre 1861. — « Il
« commendatore Melano di Poirino fu il primo che, apprez-
« zando il bell'ingegno e il forte volere del giovane Gai-
« dano, volle agevolargli lo studio dell'arte con i consigli e
« gli aiuti » (1).

Fra i quadri del Gaidano sono tenuti in pregio: *La Lezione*, acquistato dalla Società Promotrice; *La Pecoraia*, che fa parte della raccolta moderna del Museo Civico di Torino, e *I delusi*, tela arditissima che lo rappresentava all'Esposizione del 1884.

Gaidano tratta con molta intelligenza d'arte anche il ritratto, e quello del parroco di Carignano fiancheggia trionfalmente le cose migliori del suo pennello.

G. BOTTERO.

Dal '78 in poi, esponendo alla Promotrice, acquistò credito di poderoso pennelleggiatore il maggiore Giuseppe Bottero d'Asti. Le sue opere si fanno notare per fierezza di tavolozza, larghezza di esecuzione, che arieggia alla bravura. Anch'egli è un naturalista, ma di senso decorativo, curante degli effetti più che dell'intimità pittorica del quadro.

Nella maniera che si è fatta hanno parte intrinseca la pratica e la prontezza, con cui sa determinare pittoricamente gli effetti che intende far sprigionare dalla sua tela.

La pittura del Bottero sente del marziale; va diritta allo scopo, senza badare agli impedimenti, girando genialmente la posizione, quando non riesce a prenderla di fronte. Pare che il suo pennello non si dia pensiero degli ostacoli e si abbandoni alla mano che gli imprime la sprezzante fierezza dell'andatura. Se non potesse sembrare una leziosità di critico, si potrebbe dire che Bottero brandisce

(1) GHIRARDI — Articolo citato.

il pennello con l'energia di un forte sciabolatore. Se i suoi colpi mancano spesso di eleganza e di correttezza, vanno però sempre brillantemente a fondo. Pronto, energico, vigoroso e brillante, egli ha portato le virtù del soldato nella pratica dell'arte.

Nato in Asti il primo gennaio 1846, entrò giovinetto nell'esercito e in quell'arma che ha maggior affinità con l'arte del disegno.

Studiò all'Accademia Albertina, quindi liberamente a Roma, dove si recò nel 1869, un anno prima che venisse redenta alla patria.

Benchè abbia sempre dovuto dividere il suo tempo fra l'impiego militare, acquistandosi il grado di maggiore del Genio, fu tra i fecondissimi nella produzione artistica.

I suoi quadri più ammirati, che toccano alla più completa espressione dei migliori suoi sentimenti, sono: *Il Coltello*, e *Sul Golgota,* esposti alla Nazionale di Torino del 1884 — *I Giurati*, quadro che destò molto interesse nelle Esposizioni di Milano e di Genova del 1891 e 92. Molti suoi lavori espose all'estero, dove gli riconoscono le qualità artistiche che anche fra noi lo fecero salire in fama di distinto pittore (1).

In questa rassegna dei migliori ricordi e rimpianti della vita dell'arte in Piemonte, torna doveroso e gradito deporre il fiore della memoria sulla tomba di Alberto Gamba.

A. Gamba.

Figlio del comm. Enrico, pittore e professore di disegno alla R. Accademia Albertina, e di Carlotta Litt di Zell (Germania) Alberto era nato in Torino il 19 gennaio 1862, e vi moriva ventenne, il 17 novembre 1882.

---

(1) Espose alla Promotrice: 1878, *Un buffone.* — 1879, *Prova generale.* — 1880, *Una lezione* — *Un momento opportuno.* — 1881, *Una buona lama.* — 1882, *Il figlio.* — 1883, *Nell'estate.* — 1884, *'L Cotel* — *Sul Golgota.* — 1885, *Théa* — *Islamita* (pastelli) — *La pesca* — *La campana del refettorio.* — 1886, *Il ritratto.* — 1887, *Orfeo.* — 1888, *Amici* — *Capriccio* — *Nerina.* — 1889, *Pietosa* — *Fra Cercone.* — 1890, *Amor s'insinua.* — 1891, *Seduttore* — *In Ferrovia.*

A. GAMBA. — *La cicogna* (581).

Acceso di precoce amore per l'arte paterna, compiuti gli studi alla R. Accademia Albertina, dava buona speranza di seguirne con fortuna gli intendimenti, quando penosa malattia lo colse nel fiore degli anni.

Negli istanti di tregua, che il morbo inesorabile gli concedeva, diede saggio della sua vocazione artistica in parecchi studi e nei due quadri esposti alla Società Promotrice: (1882) *Della lieta stagion la messaggiera — L'uva è ancora acerba*, e nel quadro *Il lago di Varese*. Quest'ultimo, insieme al primo, col titolo di *La Cicogna*, fece parte dell'Esposizione retrospettiva.

Nell'adunanza generale dei membri della Società Promotrice del 1883, l'esimio segretario conte Toesca di Castellazzo, pronunziava commoventi parole di rimpianto e di lode pel caro giovinetto, che, tanto presto rapito all' arte e all' amore della famiglia, ora, insieme col padre, riposa nel Camposanto di Torino.

Alberto Gamba non è il solo giovane artista rapito al Piemonte da morte crudele in questo decennio. Nel cimitero di Torino vi è un altro e più recente tumulo, sul quale potrebbe sorgere un monumento raffigurante il genio della tavolozza subalpina colpito dal Destino in uno dei suoi migliori, più arditi e generosi seguaci: il tumulo del pittore Angelo Pascal.

A. PASCAL.

Angelo Pascal nacque, da padre sarto, in Torino, nell'agosto dell'anno 1858.

Avendo il padre suo più ingegno che non occorra al suo mestiere, s'era dato con profitto allo studio della meccanica, applicandola a certe sue invenzioni, tra le quali gli fanno onore dei freni automatici, che meritarono l'encomio dei conoscitori di tal genere di congegni.

Fra meccanica e ingegneria corsero sempre ottimi rapporti, e un meccanico mette ordinariamente l'amor proprio della sua paternità nel dare alla patria degli ingegneri. Non v' è dunque da stupire se Angelo Pascal in famiglia era stato destinato a diventare un laureato del Valentino, e per

conseguenza, se fu avviato agli studi della matematica. Ma l'ideale di Angelo, fin da giovinetto impetuosissimo nel seguire gl'impulsi della propria volontà, non si prestò a sacrificarsi al pregiudizio professionale della famiglia.

ANGELO PASCAL.

Non appena la vocazione per la pittura gli fece comprendere che l'ingegneria non era il suo ideale, lasciò gli studi tecnici ed entrò all'Accademia Albertina, dove riuscì uno dei più distinti allievi del Prof. Gastaldi.

Fin dalle sue prime prove di tavolozza, Angelo dimostrò una grandissima facilità nel dipingere, nel pennelleggiare largamente, nell'esprimersi e rendere il modello con poche pennellate riassuntive.

Compì i suoi studi accademici, guadagnando il premio al concorso triennale della scuola di pittura.

Diventato artista, libero di prendere la via che più gli piaceva, non si spogliò subito delle dottrine estetiche e pittoriche in cui era stato allevato, anzi tenne loro fede, e ne fece una viva esperienza nei suoi primi quadri.

Eseguì alcuni buoni lavori improntati del fare del suo maestro Gastaldi; cioè molto accurati e significanti in una speciale forma del disegno.

Allora, facendo il quadro, non concentrava la sua intellettualità artistica che nelle figure e nel loro raggruppamento, senza tenere in gran conto l'ambiente.

Ma in quella maniera d'intendere l'opera impiegò un vivissimo entusiasmo e pari ardimento, e si diede a organizzare e dipingere delle tele di vasta composizione, che non condusse sempre a buon fine, ma che esplicavano l'ampiezza del suo temperamento e il grande spirito di ricerca che gli avrebbe presto fatto trovare un preciso, personale e glorioso indirizzo.

Il *Don Rodrigo* è il prodotto di quel primo periodo dell'operosità di Pascal; periodo assolutamente armonico nell'opera, quanto nelle abitudini e preferenze artistiche del giovine pittore.

Allora era più ferace in progetti, in sogni, che in produzione; « parlava un po' troppo la sua arte »: seguiva, invece che disciplinare, la sua fantasia tormentatrice. Era pieno d'idee, e « si perdeva un poco nell'esaurire la volontà, vagheggiandole. »

Manzoni in letteratura e Verdi in musica — il Verdi operista della seconda maniera — erano le glorie, gli archetipi artistici a cui avrebbe voluto accordare il sentimento della tavolozza, e siccome il temperamento lo portava ad esagerare i suoi entusiasmi, per lui le opere di quei due grandissimi ingegni erano la sola forma dell'arte del passato, del presente e dell'avvenire.

In tuttociò era convinto, ed è perciò che quell'entusiasmo gli fa onore. L'intendere e l'amare Manzoni e Verdi,

per un giovane, era già prova di avere l'animo capace ad elevarsi a nobili ammirazioni; virtù che è un gran fondamento per un artista.

Ed è appunto quella sua disposizione a intendere il bello, a ricevere senza pregiudizio le grandi impressioni, e ad amarle fino all'entusiasmo, che gli offrì presto occasione di entrare arditamente in pieno movimento moderno, di rendersi affatto indipendente e personale, spogliandosi delle reminiscenze della scuola, staccandosi dai suoi primi amori estatici.

La sua evoluzione, poichè era lo sviluppo di un vero e forte ingegno, non poteva compiersi senza il soccorso d'impressioni sincere, produttrici di nuovi e seri convincimenti.

Ad altri il facile compito di cambiare maniera, vedute, indirizzo, ideali, per capriccio infantile, per smania di novità, per rendersi simpatico e piacevole l'ambiente. Pascal non era uomo da ciò; la lealtà del suo carattere non gli avrebbe mai permesso di dare un calcio alle proprie convinzioni, per imbrancarsi nella folla che ubbidisce alle fantasie della moda.

Per mutare in lui la fede in un ideale ci voleva l'intervento del prodigio, una vera strada di Damasco. Poca cosa non sarebbe bastata a convertirlo. D'altra parte, si capisce che, per distrarre dal culto di Manzoni e di Verdi un uomo d'ingegno e di cuore, ci volevano delle potenze estetiche equipollenti.

E fu così: Zola e Wagner concorsero a compiere la trasformazione di Pascal in pittore naturalista: dico concorsero, poichè la causa primordiale che, dal dubbio sulla opportunità e solidità della sua prima fede artistica, lo condusse ad accettare il credo della natura, fu un'altra. Il suo carattere ruvidamente franco, per impeto di convincimenti e bisogno di espansione, la sua arte fantasiosa, lo aveva prima allontanato, poi disgustato dell'ambiente artistico torinese. Nello stesso tempo i primi sintomi della malattia di petto che lo rubò all'arte, lo facevano soffrire.

Allora per consiglio del medico, si recò ad abitare in montagna, alle Mocchie, una borgata sopra Condove.

Il medico gli aveva ordinato inoltre un assoluto riposo e, sopratutto, l'abbandono delle fantasticherie artistiche che aumentavano le sue sofferenze.

Non gli fu possibile ubbidire a questa prescrizione, che gli avrebbe tolto il solo e vero conforto dell'isolamento.

Angelo, d'altra parte, amava il lavoro; l'ozio forzato per lui era una medicina ripugnante.

Si diede a studiare sul vero il paesaggio, la vita rustica, il costume e il tipo degli alpigiani, e da quegli studi derivano i quadri: *Il ritorno dalla Messa*, acquistato dalla Società Promotrice — *Le Marioire* — *Un voto* — *Dopo la pioggia;* esposti alla Promotrice nel 1888.

Però, se la montagna gli fu prodiga di belle e fresche ispirazioni, non riuscì a ridonargli la salute. Non appena tornato a Torino, il male lo riprese e con maggiore violenza.

Allora, accortosi che i suoi giorni erano contati, trovò in sè il coraggio di affrontare il proprio destino con eroica baldanza. Si diede a godere la vita e a lavorare febbrilmente, col lieto stoicismo del suo temperamento, da poeta filosofo, affrettando forse la catastrofe, che avvenne il giorno 18 luglio 1888.

Pascal aveva dato all'arte tutta la sua forte gioventù, tutta la baldanza del suo cuore. La sua vita fu, più che ad altro, dedicata al lavoro.

Degli entusiasmi che lo esaltavano fino a parere eccessivo, rimane memoria in quanti lo conobbero intimamente e non fraintesero la manifestazione del suo temperamento vivacissimo e sensibilissimo.

Durante l'Esposizione del 1884, Pascal era diventato uno dei più solleciti frequentatori del circo equestre Wulff.

Non erano però le turgide grazie delle nipoti di Arminio, nè la bruna cervogia bavarese dell'annessa birraria che lo affascinavano. In tutta la sua vita la suggestione artistica fu la causa determinante delle abitudini e dell'azione di lui.

ANGELO PASCAL — *Ritorno dalla Messa* (439).

Al circo Wulff vi andava per studiare i magnifici cavalli dal vero, meditando un gran quadro, che avrebbe avuto per soggetto *Mazzeppa*.

In quel tempo dava ancora nel fantastico. Fatto sta che, seguendo l'impulso del suo entusiasmo, dalla pittura di punto in bianco passò alla scoltura e si mise a modellare i cavalli di Wulff.

Il *Mazzeppa* diventò un bozzetto-impressione in creta, in una composizione che un provetto dell'arte dello scalpello non avrebbe affrontato senza molta esitazione.

L'ardimento e l'entusiasmo artistico bastò a Pascal, che, improvvisatosi scultore, modellò in creta i sei stalloni ammaestrati del celebre circo equestre, col direttore che li fa impennare di conserva.

S'approssimava il momento di consegnare le opere all'Esposizione e, non avendo tempo di finire l'opera, semplificò il gruppo, come comparve alla Esposizione d'arte retrospettiva.

Fu un saggio di entusiasmo artistico sbalorditoio. Del resto, quei prodigi d'ardimento si spiegano con la sua sensibilità eccessiva, che gli procurò una vita di continue emozioni. Era un vero nervoso, resistente fino al completo esaurimento.

Passava dall'entusiasmo allo sconforto con rapidità barometrica. Le opere che lasciò incompiute, troncate a mezzo dallo sbollire dell'entusiasmo, lo dicono.

Fra queste è memorabile una tela da lui pensata quando, dopo la lettura dei romanzi di Zola, da accademico si era trasformato in verista focoso. Aveva ideato un gruppo di donne nude, nel quale, insieme alla grazia, doveva trionfare l'animalità del sesso. Tra tutte le seduzioni del colore e della forma, quelle donne dovevano dare l'espressione della voluttà carnale, come sfolgora in certe pagine del grande romanziere francese. Ma voleva che tutta l'opera fosse un'impressione sincera del vero; non ci voleva mettere dentro nulla di sognato nè di manierato.

ANGELO PASCAL — *Il voto* (432).

Si capiscono le difficoltà; ma Pascal non era uomo da arrestarsi finchè lo spronava l'entusiasmo.

Non potendo trovarlo nella vita, Angelo mise insieme egli stesso il suo documento umano e pittoresco; e per farlo, prese quattro modelle, le quali, se non altro, gli davano la giusta impressione dei toni della carne. Sembra che il quadro sia rimasto allo stato d'abbozzo; certo non si ebbe notizia che Pascal l'abbia finito.

Il medesimo entusiasmo nella sua conversione a Wagner. Dopo aver udito il *Lohengrin*, non mancò più ad una sola rappresentazione delle opere di Wagner, a costo di assistervi dal loggione.

La libertà e la lealtà che metteva nel seguire ed affermare i suoi entusiasmi furono spesso male interpretate da chi non lo conosceva intimamente. Il giovane di cuore, affezionatissimo alla famiglia, amico a tutta prova, fu talvolta frainteso e perciò giudicato a rovescio.

Non era sempre misurato e prudente nel ribellarsi a quanto lo irritava; ma i suoi scatti nervosi derivavano, per lo più, dal non trovar nel mondo un'eco dei suoi entusiasmi.

Un'altra causa d'irritazione fu per lui la critica. La critica, specialmente nei primordi della carriera, non lo aveva capito nel suo spirito di ricerca affrettata e nervosa, e non fu tanto moderata da non inasprirlo.

Pascal ne soffriva immensamente. Un articolo non cattivo, ma mordace e canzonatorio, benchè scritto coi convincimenti artistici più rispettabili, stampato quando espose una sua tela dal titolo *Un contadino a cui cade l'asino*, lo avvilì sino alla disperazione.

Benchè i suoi ardimenti non sieno stati sempre bene accolti, Pascal ebbe un vero, spontaneo, grandissimo talento di pittore. In brevissimo tempo aveva acquistata un'abilità sorprendente, una sicurezza di tecnica che non temeva rivali. Per arrivare alla vera gloria non gli mancava che affermare completamente la propria individualità, che aveva trovata lassù in montagna, alle Mocchie.

Si compiacque di fare la pittura larga, riassuntiva, che rende la forma con poche pennellate decisive. Nei suoi ultimi lavori, è palese la sua trasformazione al verismo, anche nella tecnica.

Infatti in essi emerge il senso del vero, senza troppa preoccupazione della pittura: il *ben dipinto* passa in seconda linea, per cedere il posto alla sincera interpretazione pittorica del motivo ispiratore.

Angelo Pascal consacrò all'arte fino l'ultimo palpito della sua breve esistenza. Si può dire sia morto colla tavolozza in pugno.

Quando la malattia inguaribile lo costrinse a star chiuso in casa, malgrado le sofferenze, lavorava specialmente intorno ad alcuni ritratti (1) che rimangono, insieme all'abbozzo del quadro del Museo, ed a una mezza figura di donna nuda, ultimo splendido documento del suo ingegno e della sua indole artistica.

Fra i lutti dell'arte piemontese, dopo le glorie della sua vitalità espressa nell'Esposizione del 1880, lasciò ricordo di profonda mestizia quello della morte di uno dei più delicati e sinceri poeti della vita campestre, Giuseppe Alby, modesto quanto geniale nell'espressione del suo sentimento dell'arte.

G. ALBY.

Egli ebbe tutta la bravura di un pittore di Harlem nel condurre i suoi piccoli quadri, quanto mai accurati nello studio dei particolari, e pieni di significato nella espressione estetica. Fu il pittore della cassetta, ch'egli portava sempre con sè, sempre vigile e pronto a fermare sulla

(1) I ritratti di suo *Padre*, di una *Zia*, di una *Nipote*, di una *Vecchia* che frequentava la sua casa. Pascal espose alla Promotrice: 1881, *Ritratto di Adelaide Tessero*. — 1882, *La peste di Milano* — 1883, *Bacio materno* — *Dopo il valtzer* — *Due ritratti* alla Esposizione del 1884. — 1885, *Ultima gita* — *Ninna nanna* — *Testa in creta* — 1886, *Scarrozzata* — *Studio* — *La chioccia* — *Ritratto equestre*. — 1887, *Georgica*. — 1888, *Marioire* — *Un voto* — *Dalla musa* — *Dopo la pioggia*. — Nel 1889, alcuni mesi dopo la sua morte, vennero esposte alla Promotrice i seguenti quadri: *Ritratto* — *Per la festa* — *Estate* — *Rustico*.

tela quanto gli toccava l'animo gentile. Appassionatissimo cacciatore, illustrò nelle sue tele la vita della caccia con sincerità assoluta.

La vita di Alby si riassume nell'onesta pace del lavoro e degli svaghi, che gli procurarono l'esercizio della caccia.

Giuseppe Alby.

I suoi pennelli e i suoi colori, la serena contemplazione della campagna nei dintorni di Torino, pochi e sinceri amici, nessun desiderio di rumori intorno al suo nome, equilibrio d'animo e d'intelletto, fede nel lavoro e ammirazione sincera per quanto fecero i suoi colleghi, dei quali non invidiò mai il successo. E questa sua natura tranquilla manifestò nel trattare la tavolozza nell'idealità suaccennata.

Nel 1878 piacque il suo sentimento nitidamente espresso in un quadretto dal titolo *Vita tranquilla*. Nel 1879 due altre piccole tele lo affermarono distinto nel suo genere, e furono *Anitrelle* e *Sul mercato*. Alla gran Mostra del 1880, tra il fiero e sorprendente accento della quasi violenta produzione

GIUSEPPE ALBY — *Dietro alle starne* (486).

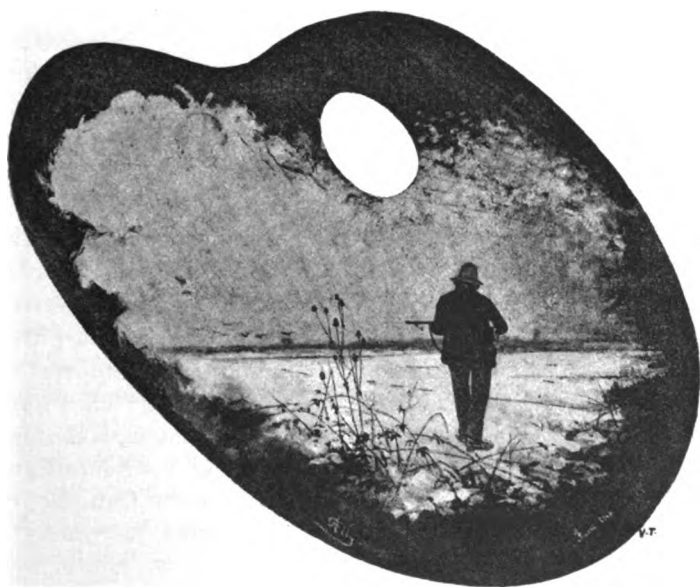
del genio nazionale, egli tenne il suo posto con un *Vespro*, che è opera di finezza, per la giusta e squisita interpretazione dei particolari pittorici del motivo.

Nel 1882 Alby toccò il miglior sviluppo della sua maniera con un quadro a soggetto di caccia, intitolato: *A son posasse là*. È una pagina pittoricamente e moralmente indimenticabile per chiunque abbia l'intelligenza del motivo.

Cacciatore e poeta dal colore fine, ad Alby non poteva sfuggire il senso della gran quiete delle lagune, dove abbonda la selvaggina, e gli stagni pescosi offrono tanta materia d'ispirazione. Verso la fine dei suoi giorni si recò a Venezia, e in quelle lagune visse ed operò con la sua solita prontezza d'animo e finezza d'osservazione. Da quegli studi derivarono i quadretti *Laguna veneta* e *Barche peschereccie;* essi del resto, non sono che studietti pieni di concetto e di freschezza pittorica. In quello stesso anno, 1890, Alby dalla pace della vita passava a quella del sepolcro, con dolore di quanti lo conobbero e amarono in lui un artista vero, ingenuo, modesto e coscienzioso in ogni sua opera.

Alla Retrospettiva, Alby Giuseppe era rappresentato dalle seguenti opere: *Natura morta*, di proprietà del Circolo degli Artisti; *Principii di Storia naturale*, dall'autore esposti alla Promotrice nel 1887; *Natura morta, Fuori tiro, Cartella amena, Dietro alle starne*, belle opere, di proprietà della vedova del gentile pittore (1).

« Quasi tutti i lombardi e i piemontesi, nei *quali ultimi* « *c'è un poco di durezza e un tantino di stento*, tentano e « ritentan da sè, *senza guardarsi intorno* » stampava Camillo Boito in un fascicolo della *Nuova Antologia* del 1883, in un suo articolo sulla prima Mostra internazionale di Belle Arti in Roma.

(1) Altre tele esposte da Giuseppe Alby alla Promotrice sono: 1881, *Fiori e farfalle*. — 1883, *A son tost a bota*. — 1884, *Dicembre* — *Imminente catastrofe*. — 1885, *Novembre* — *Offerta a Venere*. — 1886, *Notizie del giorno* — *El prôfessor de me can*.

GIUSEPPE ALBY — *Fuori tiro* (484).

Per alcuni dei nostri, quel giudizio sintetico non fa una grinza; ma, insieme a Pascal, che dipinse con agilità e spontaneità grandissima, lo rifiuta Giacomo Grosso.

G. Grosso.

Giacomo Grosso, in quanto a facilità, morbidezza, prontezza e destrezza d'ingegno, d'occhio, di mano, non la cede ai più valenti.

Nè la seconda parte di quel giudizio potrebbe riguardare lo stesso Grosso, il quale, pur tentando e ritentando da sè, non fece mai altro che guardarsi intorno, indietro, di fianco, studiando e amando, con la stessa concitazione artistica, gli antichi, i moderni; tenendo alacremente dietro al movimento dell'arte nazionale e straniera.

Grosso ha una cultura tecnica insuperabile; non vi è mistero di tavolozza che egli non abbia scrutato e intuito nell'opera dei contemporanei, dei moderni e degli antichi, che nei suoi frequenti viaggi artistici ha potuto vedere.

Sa la pittura italiana a perfezione, ma la sa da pittore, ricordando, in grazia della sua fenomenale memoria artistica, la costituzione pittorica di tutti i quadri che hanno fermato la sua attenzione a Milano, a Venezia, a Roma, a Napoli, in tutte le altre città visitate nei suoi intelligenti pellegrinaggi artistici. Parlategli della scuola francese, e vi racconterà la storia del colore, attraverso le opere dei grandi maestri di quella nazione.

Si può dire che di quanto di significativo si è fatto e tentato nell'arte del dipingere da cinquant'anni a questa parte, Grosso, dal punto di vista tecnico, non ignori nulla.

Lo stesso Camillo Boito, scrivendo del Bello nella Esposizione di Torino del 1884, notava che Grosso « si « scopre di punto in bianco *abile artista*, in un immenso « quadro tutto di monache brune » Elevando il suo giudizio sull'*abilità* del pittore e l'*intonazione generale* dell'opera, gli riconosceva il grande fondamento tecnico e pittorico, il temperamento e la cultura che lo escludevano dalla schiera degli stentati, dei timidi, degli incerti, che fanno da sè senza guardarsi intorno.

L' immenso quadro di monache brune citato da Boito, s'intitolava *La cella delle pazze*. È uno dei tristi drammi che si svolgono nei recessi dei monasteri. Una giovane monaca, forse non pazza, ma ribelle alle austere discipline del chiostro, si dibatte tra le monache che la cacciano a viva forza in cella, mentre la superiora, arcigna, impettita, assiste, con impassibilità caratteristica, alla truce scena. Il dramma è mirabilmente sostenuto dal colore locale dell'ambiente in cui si svolge. E il quadro riesce a quell'unità d'integrazione morale e pittorica che impressiona lo spettatore.

Come saggio di tavolozza è un ardimento vero. Grosso volle provare la sua abilità di colorista all'infuori dei colori, con la sola risorsa del nero e del bianco, ben sapendo che il chiaroscuro è la base fondamentale della pittura.

Le tinte per se stesse sono poco; ad esse basta il tintore. Vederne, sentirne e renderne la poesia, il senso pittoresco, sotto il dominio della luce, è la missione del pittore; e, in questo caso, il nero ed il bianco bastano a dare la misura della sensibilità di un occhio, dell'abilità di una mano, dell'indole di un artista.

Comunque, con *La cella delle pazze*, Grosso provò di avere la vocazione a diventare un potente colorista; si rivelò abilissimo nel maneggio del pennello, e fece il primo passo decisivo verso la splendida posizione artistica che non tardò ad acquistare nella nostra scuola.

Ciò che più sorprendeva in quell'opera era la franchezza dell'esecuzione, e una pratica d'impasti, rara in un giovane che dava la sua prima grande battaglia artistica.

Il privilegio della predisposizione naturale non poteva bastare a quel risultato; in esso si rilevavano le qualità acquisite nella pratica dell'arte, il prodotto di molte osservazioni e di molto lavoro. E questo era il segreto dell'educazione artistica di Grosso. Nato pittore, specialmente per l'acuità dell'occhio nel veder dentro a quanto il colore ha di più intimo e misterioso, lo divenne presto e sul serio per impulso della passione per l'arte e pel bisogno.

Non ebbe tempo da perdere e non ne sciupò. A ventidue anni, già in possesso del mestiere, non gli rimaneva più che progredire nella buona strada, perfezionandosi.

Conviene dire che la natura gli fu generosa, concedendogli una fibra e un'indole quanto mai propizie a riuscire presto e bene. Pochi dispongono di un temperamento equilibrato come quello di Grosso.

Egli ricorda i pittori di razza del tempo antico, moralmente ed intellettualmente sani, le opere dei quali portano il *fiat* di una spontaneità meravigliosa, dovuta alla perfetta armonia del senso, dell'intendimento e del sentimento.

In Grosso, l'armonica associazione della sensibilità pittorica coll'immaginazione e coll'intendimento produce quella forza di volontà, quella continua buona disposizione al lavoro, ch'è uno dei coefficienti più importanti di buona riuscita.

In quelle condizioni, la fatica scompare e rimane l'agilità, la solida costituzione, che si riscontra nelle opere dei temperamenti volontari.

Trovare sempre, in ogni luogo, lena, entusiasmo al lavoro, e uscirne affaticati ma non fiacchi, ecco il privilegio di questi prìncipi della tavolozza.

Viceversa, che tormenti, che supplizio per coloro che devono lavorare e produrre sotto l'impulso di un'indole nevrotica, instabile e squilibrata! Quando c'è la forza, manca la volontà; ora la mano e l'occhio non corrispondono alla attività del pensiero; altra volta è il sentimento che soverchia le altre facoltà: i buoni momenti vengono di rado, e per un'ora di lavoro concludente, cento d'ozio e di turbamenti inenarrabili.

La maggior parte degli artisti del nostro tempo, anche i più predisposti, sono condannati a vivere e produrre in quel terribile altalenamento; ed è perciò che Grosso, per la sua indole, pare un antico.

La *Cella delle pazze* era l'opera più importante che rappresentava Grosso all'Esposizione del 1884; ma non fu

la sola. Della facilità, dell'attività, dell'ingegno particolare egli dava allora efficacissimo saggio con un *autoritratto*, col ritratto del pittore Ardy, con due *Teste di Arabi*, e con le decorazioni delle stanze esposte dalla fabbrica di mobili di Martinotti.

I giornali più autorevoli parlarono encomiando l'opera del giovane artista. Il *Folchetto* gli dedicò uno speciale articolo, augurandogli di non fermarsi allo splendido inizio della carriera.

La *Cella delle pazze* venne acquistata dal Museo civico di Torino, come una promessa che affermava l'autore nel mondo dell'arte.

Abbiamo detto che l'abilità raggiunta da Grosso giovanissimo, trova il suo segreto nell'educazione ch'egli si era dato. Ed è facile provarlo, narrando i principî di quella carriera.

Grosso Giacomo nacque in Cambiano nel 1860. I suoi parenti non avevano mezzi sufficienti per mantenerlo agli studi dell'arte. Volevano farne un prete e per quello scopo gli fecero percorrere i cinque corsi elementari. Giunto alle ginnasiali, volendo troncarla definitivamente con l'avvenire che gli preparavano, si fece mandar via dalla scuola e manifestò la sua vocazione per la pittura.

Una pensione assegnatagli dal comune del suo paese lo mise in grado di recarsi a Torino a frequentare l'Accademia Albertina, dove compì gli studi alla scuola del prof. Gastaldi. Di tutti gli allievi dell'Accademia, egli solo riuscì a guadagnare tutti i premi del corso superiore di pittura, compreso il gran premio triennale, conferitogli per una tela che ha per soggetto *Maddalena ai piedi di Gesù crocefisso*. Un lavoro di grandi intendimenti pittorici, ma punto cristiano nel sentimento.

Ed ecco il segreto! La pensione gli mancò di punto in bianco, e, se volle continuare, gli toccò vivere del pennello. In quella terribile lotta fra il bisogno di studiare e quello di produrre, temprò le sue forze e fece la mano pratica, lesta, ubbidiente alla sua volontà.

Trovò una fonte di lucro nella riproduzione di ritratti fotografici, che gli venivano pagati duecento lire l'uno; e, in quel lavoro materiale, acquistò esperienza nel chiaroscuro. Niente andava perduto per la sua intelligenza. Principiò ad esporre quando era ancora allievo dell'Accademia. Mandò il suo primo quadro all'Esposizione del Circolo degli Artisti (s'intitolava *L'Amusant*) nel 1882.

Chi lo crederebbe oggi, di fronte alla naturalistica solidità pittorica e morale delle sue opere? Grosso, nei suoi primi lavori, aderì al fare di Viotti. Sotto l'entusiasmo per l'autore del *Dio e la Creatura*, eseguì le due prime tele che mandò alla Promotrice: *Aldo* e *Il favorito*, due costumi con una punta di romanticismo scettico-sentimentale. L' anno seguente è già liberato da quella ossessione, così contraria al suo temperamento; e nel 1884, come abbiamo narrato, ha già trovato la propria strada, specialmente nei ritratti, di cui diede i saggi accennati.

E qui la tirannia dello spazio c'impone un altro sacrificio: quello di non poter fare un ampio e correlativo studio del pittore Grosso ritrattista. In questo ramo dell'arte, egli è riescito eccellente, ed ha un posto tutto suo nella scuola della nostra provincia — anzi in Italia. — A questo riguardo trovo nell'album della Promotrice del 1888 alcune parole del conte di Sambuy, e le riproduco, sicuro che l'opera di Grosso non le ha smentite. « Pochi, scrisse Sambuy, « sapevano che Torino possedesse un ritrattista di tal forza... « il ritrattista che vuole col tempo uguagliare la fama di « Carolus Durand, dei Bonnat, dei Lembach ».

Io mi fermo volentieri a Carolus Durand, col quale Grosso ha maggiore affinità d' intendimenti e di mezzi artistici. Infatti, parmi che Grosso nei suoi ritratti, come colorista, accoppi le due qualità del maestro francese: lo splendore e la delicatezza, e ne rifletta l'indole nella modellazione fortemente e sicuramente indicata.

Anche Grosso ha la precipua qualità di dare ai toni tutta la loro vibrazione, e porta nell'esecuzione la spontanea

e gagliarda andatura della mano, che riflette il piacere provato dall'autore nel dipingere.

Niente è più informato allo spirito di Durand della maniera con cui Grosso procede nell'eseguire i suoi ritratti. Egli lavora d'insieme, e non a mosaico, come fanno coloro che mandano avanti il ritratto un pezzo alla volta.

Lavora alla prima, con impeto, cosicchè l'opera si sviluppa e diviene con la bella unità che la fa emergere. Anche Grosso, per esuberanza di temperamento pittorico, ha bisogno di sorvegliarsi, di non lasciarsi trascinare dall'entusiasmo del lavoro.

In arte, come in amore, una soverchia potenzialità e il troppo ardore nel manifestarla nuociono.

I ritratti di Grosso hanno una grande vitalità fisionomica, esprimono cioè l'individualità fisica della persona ritrattata, il suo carattere plastico e pittorico; in essi, come in tutte le opere del nostro artista, trionfa l'accento della forma e del colore.

Nel ritratto del *Padre*, ch'è uno dei migliori, nonchè in quelli di alcuni suoi amici, ha toccato anche all'espressione dell'individualità morale.

All'Esposizione nazionale di Venezia del 1887, i suoi ritratti gli procurarono un vero trionfo, e ciò in mezzo a confronti formidabili.

Ad esempio del Tiziano e dei grandi maestri del ritratto italiano, Grosso si attiene, specialmente per gli uomini, alla tradizione, dipingendo le sue figure sopra un fondo di una sola tinta cupa, concentrando l'interesse nella testa e nelle estremità con un risultato di notevole vivezza. Credo non abbia mai eseguito un ritratto a base di accessori, dove il secondario prende il posto del principale, e la personalità umana viene goffamente sacrificata al lusso delle suppellettili e delle tappezzerie.

Quando Grosso si decise ad organizzare il ritratto con l'ampiezza degli intendimenti pittorici del quadro, non si arrestò all'idea meschina d'ingombrare un ambiente per fare

del colorismo. Egli capì, che la semplicità delle condizioni in cui deve trovarsi un ritratto, dinanzi allo spettatore, onde la figura della persona effigiata campeggi nella tela e concentri l'attenzione, non può essere raggiunta se non in due modi: O isolando la figura sopra un fondo che accenni ad un ambiente indeterminato, oppure portandola all'aperto sopra un orizzonte vasto, che, per leggi prospettiche, mettendo la figura nei primi piani, non ne diminuisce l'importanza pittorica, plastica e fisionomica, e le permette di dominare l'ambiente e così di rimanere il fuoco dell'opera.

Ognuno comprende che una figura s'isola e risalta con maggiore vigoria in un ambiente aperto, sull'orizzonte, che tra i mobili di un salotto da ricevimento. Gli oggetti sparsi sull'orizzonte perdono in precisione in ragione diretta della sua profondità e, per conseguenza, più l'orizzonte è profondo e più le figure dei primi piani dominano il quadro, specialmente se dipinte grandi al vero.

In questa maniera il ritrattista può dare alla sua opera l'interpretazione pittorica d'un quadro, senza alterare le condizioni fondamentali di quel genere di pittura.

Il pittore Roll, naturalista intransigente, Manet e Bastien Lepage, impressionisti, hanno tentato il ritratto all'aperto con molto successo. Roll però vi portò maggiore rispetto per le condizioni proprie al ritratto. Infatti, mentre i suoi due valentissimi colleghi non peritavansi a trattare il fondo con la medesima cura dell'originale, Roll, per dare maggiore rilievo al personaggio, attenuava il valore pittoresco del fondo e lo trattò riassuntivamente, appena indicando le cose in un orizzonte più profondo.

Grosso ha scelto una via di mezzo, e senza cadere nel palese artificio di Roll, mediante la scelta di un ambiente di per sè abbastanza indeterminato, potè dare tutto il risalto voluto alle sue figure.

Un ritratto di signora, corniciata nello splendido orizzonte di una vallata alpina, fu il primo riuscitissimo saggio che

Grosso diede del suo modo d'intendere il ritratto all'aperto. Comparve nell'Esposizione della Promotrice del 1889, ed è tale la sua importanza artistica, relativamente alla carriera dell'autore e al movimento dell'arte dei nostri giorni, che il Governo lo acquistò per la Galleria nazionale d' arte moderna in Roma.

In quella tela, il paesista ed il ritrattista si associano mirabilmente, senza però diminuire l'importanza della figura che si muove verso lo spettatore con grande aria vitale, respirando la freschezza atmosferica che la circonda e la mette in rilievo.

Ma nessun ramo dell'arte della pittura è riuscito inesplicato da Giacomo Grosso (1); generista, ritrattista, paesista di primo ordine, egli tratta con la stessa facilità e larghezza d'intendimenti il pastello e l'acquerello.

Nel pastello si può dire sia uno dei restauratori di quell'elegantissimo e finissimo artificio in Piemonte.

Eseguì dei ritratti a pastello che per pregio e vigoria di colorito, non temono il confronto della tavolozza più fiera di accentò pittorico.

Nel 1889, vincendo il concorso al posto di professore di pittura all'Accademia Albertina, venne nominato professore titolare nella scuola di disegno. La scuola però non lo tolse alla feconda operosità del suo privato studio.

Egli continua a produrre con la sua solita alacrità d'ingegno e di volontà, ed avanza intrepido, sicuro di sè, nella via con tanto onore sino ad oggi percorsa.

---

(1) Espose alla Promotrice: 1882, *Aldo — Il Favorito*. — 1883, *Ch'i lo posa sì, mama?* — *A Montecarlo — Ritratto*. -- 1884, *La cella delle pazze — Ritratto dell'autore — In montagna — Studio — La Comba di Susa*. — 1885, *In villa — Visita agli ammalati — Serraglio di bestie feroci — Parecchi ritratti*. — 1886, *Testimonio della disgrazia — Mattino a Venezia — Due ritratti*. — 1887, *Crisi alla Cassa di risparmio — Ritratto* — 1888, *Latteria Svizzera al Valentino — Ritratto — Sera — Grande ritratto della Signora C. R.* — 1889, *Grande ritratto* acquistato dal Governo per la Galleria nazionale — *A S. Ambrogio — Ritratto della contessa di S. B.* — 1890, *Riviera di Ponente — Due ritratti* (pastello). — 1891, *Cortesia claustrale*.

Quasi contemporaneamente a G. Grosso, con un'opera decisiva, nella quale erano espresse tutte le qualità di un temperamento predisposto a resistere gagliardamente alle battaglie della tavolozza, si fece il suo posto di combattimento, nella schiera dei giovani artisti piemontesi, Vittorio Cavalleri. Due studi, che aveva esposto al Circolo nel 1884, facevano presentire il suo prossimo affermarsi; ma nessuno avrebbe allora detto che nell'anno seguente, con un primo quadro, alla Promotrice, si sarebbe rivelato completamente.

VITTORIO CAVALLERI.

Coi *Fiori di Cimitero*, che una bella acquaforte di Turletti riprodusse per la cartella regalata ai Soci della Promotrice nel 1885, Cavalleri fece la sua prima comparsa all'Esposizione e inaugurò magnificamente la sua carriera artistica. Egli non si soffermò un solo giorno nelle reminiscenze, e prese, fin dal primo passo, la propria strada senza mai smarrire l'obbiettivo artistico che l'aveva guidato nella prima rivelazione del suo ingegno.

Fin da quel suo primo saggio, Cavalleri spiegò con franchezza e semplicità l'ampio e profondo sentimento della natura, la viva sensibilità morale e pittoresca, che dovevano condurlo al *Triste inverno*, quadro che lo rappresenta al nostro Museo Civico.

L'arte di Cavalleri riassume, con equilibrio efficacissimo, la parte intrinseca delle scoperte tecniche e ideali che la pittura fece in questo ultimo quarto di secolo. In lui la destrezza dell'esecuzione, l'amore della natura e il rispetto della realtà vivente; in lui la finezza delle sensazioni vissute, e la bella indipendenza dei proprii convincimenti. Nato pittore, attraversò la scuola per acquistare i mezzi necessari a manifestare l'abilità della mano, la sensibilità pittorica dell'occhio, la vivacità dell'intelligenza e la libertà di spirito.

Cavalleri è un colorista, ma vede individualmente, sì che nelle sue tele vi è un'intonazione speciale, che indica il senso ch'egli ha del colore. Il nonnulla di decorativo, che in alcuni suoi quadri sostiene la colorazione, è appunto il prodotto necessario della sua felice sensibilità.

Del resto, nessuno più di lui è lontano dal convenzionalismo e dal manierismo dottrinario. Dipingere sul vero e, preferibilmente, soggetti in pien'aria, più che un principio è una passione della sua natura artistica. Tutti sanno che la diretta suggestione del vero, quando è subìta da un vero temperamento di colorista e da chi ha l'animo sensibile alla poesia della natura, esclude ogni convenzione pittoresca o scultorica.

Tutto quanto può capitare a chi, come il Cavalleri, accoglie nella pratica dell'arte i principii del naturalismo impressionista, è di preferire un determinato senso della poesia della luce ad un altro. Giammai la sincerità, data la scelta del motivo, non viene adulterata, quando nel fissarne le impressioni non s'impiega l'artificio soggettivo od oggettivo della pennellata e della intonazione.

Cavalleri si distingue anche per una sua qualità personale, che dovrebbe servire d'esempio a tutti coloro che si danno all'arte. Egli non si è dato alla pittura del paesaggio per impiegare in un modo qualunque le sue facoltà artistiche. Egli ha spiegato la propria vocazione anche nel scegliere l'ambiente più confacente ai suoi gusti. Infatti, del paesaggio egli non solo ha l'intelligenza artistica, ma il gusto della vita, e le sue ispirazioni provengono direttamente dalle impressioni che riceve vivendo in mezzo ai campi.

È noto che Cavalleri ha impiantato il suo studio in una casa perduta fra i campi, nel comune di Nichelino, e che in quel romitaggio, che s'incornicia alla pittoresca vista della pianura e delle Alpi, vive la massima parte dell'anno, in continua ed intelligente comunione con la poesia della natura, ch' egli interpreta con tanta prontezza di senso e di sentimento (1).

---

(1) Il valente critico d'arte G. Lavini, così scrive dello studio di Vittorio Cavalleri e dell'ambiente pittoresco da cui trasse le calde ispirazioni delle sue tele: « Nessun segno esteriore tradisce la presenza in « questo luogo (tra i campi del *Gerbido delle Corse*) di uno studio di pit- « tore; picchierete alla porticina di un muricciuolo col bastone, coll'om-

Vittorio Cavalleri nacque in Torino nel 1860. A 19 anni entrò nell'Accademia Albertina, alla scuola di disegno del prof. E. Gamba. Due anni dopo venne promosso e premiato con medaglia d'argento, al corso superiore di pittura del prof. Gastaldi, presso il quale rimase tre anni. La invidiabile posizione ch'egli occupa nella schiera dei nostri pittori, la sua affermazione e i suoi trionfi nelle Esposizioni (1),

---

« brello, con un sasso raccattato sulla strada (non esiste picchiotto); « probabilmente non dovrete darvi nemmeno questa briga, l'uscio sarà « aperto o socchiuso; entrando vi troverete in un cortiletto rustico di « modesta apparenza, chiuso per due lati da due bracci di fabbrica, « bassi ad un sol piano oltre il pianterreno, che a tutta prima non si « sa se definire piuttosto casa colonica o villeggiatura civile; un po' « dell'uno ed un po' dell'altro, un sitino simpatico, da cui esala un « profumo d'arte, di gaiezza e d'intimità . . . .

. . . .

« Sì, qui aleggia davvero la musa di Cavalleri. La nostra fantasia po- « pola senza sforzo questa località e rivede tutte quelle graziose e robuste « tele che ci sono sfilate davanti per un periodo di quattro o cinque « anni alle Esposizioni della Promotrice e del Circolo degli Artisti. »

E del temperamento e delle qualità artistiche del Cavalleri l'egregio critico stampa: « La sua natura si riflette nelle opere; in esse vi è sin- « cerità sempre, vigore, naturalezza e mai volgarità nè convenzione. La « sua tavolozza è colorita, il suo disegno, quando non è frettoloso, cor- « retto; ad ogni modo rivela sempre la piena intelligenza della forma « e del carattere. La sua vena d'arte e di poesia passa dalla melanconia « all'umorismo, dall'idillio al dramma con un'aristocrazia di sentimento « e con una finezza d'intuito grandi. Egli si va raffinando ogni giorno, « procede con quella tenacità che dona la coscienza delle proprie forze « e la fede nei proprii ideali... Ormai egli è, non solo potenzialmente, « ma realmente un pittore di primo ordine. » (G Lavini, *Album della Promotrice*, anno 1889, pag. 13-14).

In un articolo scritto per l'Album della Promotrice del 1890, illustrando l'opera di Cavalleri, l'amico mio Corrado Corradino, professore di Storia dell'Arte nell'Accademia Albertina, scrisse: « Vittorio Cavalleri « è infatti uno di quegli artisti che hanno qualche cosa da dire al pub- « blico, e che si tormentano l'animo per essere intesi. Le sue tele non « sono soltanto pregevoli per vigoria di pennello, per intelligenza del « colore, per fedele riproduzione della realtà indifferente; in esse c'è « sempre qualche cosa di recondito che fa pensare, qualche cosa di « vivo che c'invita a penetrare nei segreti dell'animo che le creava ».

(1) Cavalleri espose alla Promotrice: 1885, *Fiori di Cimitero — Zappe abbandonate — Estate in collina — Ritratto di donna*. — 1886, *Aurora funesta — Compito importante*. — 1887, *In primavera*. — 1888, *All'ombra*. — 1889, *Triste inverno* (acquistato dal Municipio di Torino pel Museo Civico). — *A domicilio coatto*. — 1890, *Primi tepori — Tonio il galante* (pastello) — *Ritratto della madre*. — 1891, *L'annegata*. — Insomma, dal 1884 in poi non mancò mai di esporre al Circolo degli Artisti.

vennero riconfermati con la sua nomina a Socio onorario dell'Accademia Albertina, nel 1890, e così pure di quella di Brera, nel 1891.

Insieme al pittore Cavalleri diede all'Esposizione Promotrice il primo saggio affermativo dell'ingegno e della vocazione Andrea Tavernier, del fu Francesco, nato a Torino il 23 dicembre 1858.

ANDREA TAVERNIER.

Infatti, il dipinto *Fiori di cimitero* venne riprodotto nella Cartella della Società, accoppiato, nella solidarietà di un primo giovanile trionfo, alla riproduzione del quadro *Confidenze* di Andrea Tavernier.

Il giovane artista aveva esordito l'anno prima, nell'Esposizione Nazionale del 1884, mentre stava per compiere l'ultimo corso di pittura dell'Accademia Albertina, allievo del prof. Andrea Gastaldi. Era una tela di modeste intenzioni artistiche, *Aure primaverili*, ben fondata per colorito e larghezza di esecuzione.

Le *Confidenze* appalesarono gran parte dell'animo dell'artista, indicando le di lui tendenze estetiche e il suo particolar modo di sentire e interpretare la poesia del colore e della luce. Infatti in quel quadro s'insinua già l'amore alle forti opposizioni e la preponderanza dell'elemento pittorico sul sentimento.

Di questa maniera di sentire e di vedere il quadro è esplicazione perfetta la tela *Contrasti*, esposta alla Promotrice nel 1888, nella quale il problema morale e pittoresco, tutto vigoria di espressione, di tinte e di sentimenti è perfettamente risoluto. Questa tela fa molto onore al suo autore anche per l'esecuzione morbidissima e facile, resa evidente con magistrale bravura, nella riproduzione a penna che ne fece per l'Album della Promotrice il pittore Carlo Chessa.

Il cav. Angelo Rizzetti, riassumendo nello stesso Album l'opinione della critica, elogiava in questi termini l'opera di A. Tavernier:

« Il brio di tavolozza del Tavernier, di questo nostro « artista che giovanissimo tiene di già si bel posto in

« quest'eletta schiera di baldi torinesi, che si consacra-
« rono all'arte pittorica, è troppo conosciuto da parecchio
« tempo, e fu già messo in onore da critici valenti. Io,
« meno adatto ad esprimermi con superlativi altisonanti e
« non avvezzo alle sottili disquisizioni dei rapporti... rias-
« sumo in una parola, che la condotta di questo dipinto
« fa onore all'artista che lo ha ideato e composto, rivela
« una *schietta franchezza nel contraporre colore a colore*,
« dinota un serio progresso nella scuola del giorno, e lascia
« concepire le migliori speranze per l'amore della schietta
« scoltura piemontese.

Andrea Tavernier da qualche anno è andato a stabilirsi a Roma dove esplica la bella attività del suo ingegno di pittore, onorando se stesso e la patria che ne sorveglia con orgoglio i nuovi trionfi (1).

Fra i giovani meglio e più profondamente compresi della idealità tecnica e poetica della pittura contemporanea, si affermarono in questo decennio, con opere degne di considerazione, alla Promotrice e al Circolo degli artisti, i pittori Giovanni Carpanetto e Carlo Garino.

Entrambi hanno portato nello studio e nella pratica dell'arte una grande elevatezza di sentimenti; entrambi si dimostrarono dotati dalla natura della squisita sensibilità artistica, ch'è indispensabile a mantenere fede alla serietà dei propositi, attraverso le ingannatrici lusinghe, che la frequenza delle Mostre di belle arti ed i frequenti allettamenti della moda offrono, a chi è disposto a darsi al mestiere e a correre il pallio dei facili trionfi.

GIOVANNI CARPANETTO.

Giovanni Carpanetto espose la prima volta, nel 1883, un suo *Fanfulla,* una mezza figura grande al vero, in cui, con le reminiscenze del veduto e studiato, si facevano notare alcune qualità pittoriche, che lo dimostrarono chiamato ed

(1) Espose alla Promotrice oltre le accennate opere: 1885, *Ritratto.* — 1886, *Fiori di Primavera.* — 1888, *Nubi.* — 1889, *In montagna* e *Nel paese.*

eletto ai cimenti della tavolozza. Fortuna volle che quel suo primo saggio venisse notato dal critico più autorevole che in quei giorni interpretasse e studiasse l'operosità artistica del Piemonte nei giornali cittadini. Marco Calderini, infatti, rendendo con giusta misura onore alle buone disposizioni del giovine esordiente, ne criticava la teatralità della scelta del soggetto e del colore, e la vanità dell'ispirazione pittorica, consigliandolo ad abbandonare quel genere falso e convenzionale, e trovare campo ad una più nobile idealità nella vita reale. Carpanetto accettò la critica, e, poichè la sua stessa natura lo portava a maggiore sincerità e semplicità di ispirazioni, da quel giorno cercò se stesso e svolse la propria operosità genialissima nel vero.

Nel 1884, all'Esposizione Nazionale di Torino, diede saggio di essersi completamente convertito alla modernità con una grande tela dal titolo: *Confidenze*. In quell'opera vi è già tutto il sentimento che aleggia nelle migliori sue opere: un fondo di melanconia dolcissima, una viva compenetrazione poetica fra l'ambiente e la figura, l'accordo espressivo della passione umana col sentimento della natura. I due amanti, che, seduti sulla riva d'un fiume, scambiano le loro confidenze, a cui sembra inviti il poetico accento del circostante paesaggio, procurano all'autore la prima emozione di una vendita; il piacere, che non ha nulla di venale, di toccare del danaro guadagnato lavorando con l'entusiasmo disinteressato dell'arte.

Un quadretto sopra un motivo delle *Corse al Gerbido degli Amoretti*, acquistato dal Principe di Carignano nel 1885, e uno studio di toni, bene rilevato in una tela dal titolo: *Foglie gialle*, venduto alla Promotrice nel 1886, nonchè un *Tramonto sul Po*, sono le opere minori che gli fruttarono gli elogi della critica, lasciandogli tempo e comodità a pensare ed eseguire il quadro che mandò alla Esposizione di Venezia del 1887.

Opera arrischiata per il soggetto, la *Suicida* suscitò curiosità e discussioni. Il terribile soggetto era immaginato con

molta intelligenza; ma la pittura e il disegno non toccavano alla solidità espressiva necessaria a sostenere il dramma morale dell'opera. Una giovane donna, buttata attraverso il binario, attende la morte dal treno, che a tutto vapore sta per arrivarle addosso! Era senza dubbio una trovata, e, dato l'ambiente ottimamente scelto, il Carpanetto aveva nel suo soggetto tutti gli elementi per farne un capolavoro.

Riuscì, specialmente, a dar prova di talento e destrezza: E chi pensi alle difficoltà di un motivo di quel genere, comprende che ad un giovane, ch'era allora al suo primo quadro decisivo e non contava che ventiquattro anni, non si poteva chiedere di più.

D'allora al suo più decisivo trionfo, riportato nel 1890 alla Promotrice col quadro *Madre*, del quale interpretò nell'Album della Promotrice il sentimento e la ragione estetica lo scultore Leonardo Bistolfi, Carpanetto diventò sempre più sicuro e concludente nel condurre le sue opere, in ciascuna delle quali è sempre presente, dal punto di vista tecnico o poetico, un caldo spirito di ricerca, una ferma volontà di elevarsi per virtù di nobili intendimenti, e un aristocratico sdegno per la volgarità.

In ciascuna tela di Carpanetto è evidente che l'autore guarda innanzi a sè, ad un ideale artistico che va ogni dì più perfezionandosi, e non gli dà tempo di riposarsi sui risultati ottenuti. Però, lo spirito di ricerca che anima Carpanetto ha sempre un fondamento seriissimo: i suoi problemi di tavolozza o di sentimento, anche quando non sono risoluti completamente, accusano con evidenza che furono posati e studiati con sincerità e probità artistica. Ed è pur certo che le sue opere impongono rispetto e si fanno discutere, anche se non riescono a rendere quanto il pittore ha veduto, sentito e volle con esse esprimere.

Se poi, come nei *Critici gentili*, nei *Fratelloni di Varenna* e nella *Madre* riesce a mettervi nell'animo, con efficacia pittorica, il motivo che lo ha ispirato, egli vi dà un'opera bella e concludente ad un tempo; un documento

serio della sua operosità, documento che rimane ad attestare l'incessante ed intelligente progredire del suo talento artistico, in rapporto all'altissima idealità ed alla coscienza che egli impiega nel pensare un lavoro e nell'eseguirlo (1).

Giovanni Carpanetto nacque in Torino nel 1863. Studiò all'Accademia Albertina, il disegno alla scuola di Enrico Gamba, la pittura, per un solo anno, in quella del Gastaldi. Divenutogli increscioso l'ambiente della scuola per un suo particolare modo d'intendere la vita dell'arte, l'abbandonò e studiò da se stesso.

Carpanetto riuscì anche nel pastello e nell'acquarello, ai quali concede l'importanza che devono avere di fronte alla pittura ad olio; e ne intende ed esprime la grazia e la delicatezza del sentimento e dell'esecuzione.

C. Garino.

Carlo Garino nacque in Torino il 1° gennaio del 1864. Fin da giovinetto aveva provato la seduzione dell'arte: ma soltanto all'Esposizione del 1880, sotto l'impressione ricevuta alla vista delle opere di Michetti e di Morelli, trovò l'energia a decidersi per la vita dell'artista, che circostanze di famiglia gli avevano impedito di abbracciare prima d'allora.

Nonostante le difficoltà di quelle condizioni, principiò da sè a condurre innanzi qualche studio nelle ore di libertà che gli lasciava l'ufficio. Fattosi iscrivere all'Accademia, la frequentava alla sfuggita, a tempo rubato alle sue occupazioni; ma la volontà sua vinceva il tempo, e con pochi saggi passò da un corso all'altro rapidamente. Verso la fine dell'82, uscì definitivamente dal terribile contrasto morale di quella lotta, divisa fra i doveri dell'ufficio e la vocazione per l'arte; lasciò l'impiego, rinunziò ai vantaggi della vita di famiglia e si diede tutto alla pittura. Suo primo pensiero

(1) Espose alla Promotrice: 1883, *Fanfulla al sacco di Roma — Primi fiori — In riva al Po.* — 1884, *Confidenze — Ritratto.* — 1885, *Primi palpiti — « Honny soit qui mal y pense » — Ritratto.* — 1887, *Frivolezze — Rive del Po.* — 1888, *In montagna — Rive del Po.* — 1891, *Sull'amaca — Due ritratti.*

fu quello di realizzare una sua vecchia aspirazione, recandosi a Napoli, a visitarvi il grande artista che gli aveva dato l'animo a diventar pittore.

Morelli lo incoraggiò e lo consigliò, con l'affabilità che gli è propria, quando scorge in un giovane una vocazione sincera e promettente. Ma quella bella indipendenza non doveva durare a lungo, poichè ritornato a Torino nel 1883, la ferrea legge del dovere e del sentimento l'obbligò a rinunziare alla tavolozza. Ma alla fine dello stesso anno riprese a dipingere; fece una scappata a Napoli, dove eseguì alcuni pregevolissimi studi di teste. Allora decise correre la prima prova affermativa all'Esposizione di Torino, e nel febbraio dell'84 principiò il suo quadro *Senza madre*. Lavorò intorno alla gran tela febbrilmente, per circa un mese. Sopraggiunto il termine fissato per la consegna delle opere, dovette presentarla non ancora connaturata dal sentimento pittorico e poetico con cui l'aveva sentita ed immaginata.

Non fu tra i fortunati nel collocamento, ma non gli mancarono soddisfazioni per gli encomii ricevuti dagli artisti principali, che rilevarono le qualità tecniche ed estetiche della sua opera. Garino, che ha sortito dalla natura un temperamento sensibilissimo, reso ancora vieppiù delicato dalle lotte continue, ch'egli dovette sostenere per il suo ideale, uscì da quella prova con l'animo profondamente turbato. Quanto più alto e nobile era il suo sogno d'artista, tanto più le difficoltà che lo arrestavano nella strada della sua perfetta realizzazione lo facevano dubitare e smarrire la serenità che richiede il lavoro, quando è inteso come una continua elevazione verso l'ideale. In quelle condizioni d'animo non cessò però di lavorare. Poichè i suoi scoramenti, in fondo, erano più morali che intellettuali, l'artista più volte li vinse, eseguendo delle opere che sostengono con molto onore la sincerità della sua vocazione.

Nel 1885 espose alla Promotrice una tela dal titolo: *L'Abbrunata*, che figura fra le cose più notevoli ed artisticamente significanti della Mostra di quell'anno. Vennero poi

Il fior prediletto, *Una figurina*, *Pax*, *All'aura primaverile*, qualche bella impressione di paesaggio, come *Alba* e *Sera*, ed in ultimo il *Mefistofele* e *La mia Madonna*.

Il *Mefistofele*, ch'è un pastello brillantissimo per sentimento e colorito, gli fu acquistato dal Municipio per il Museo Civico della nostra Torino.

Per quanto non rendano completamente l'esuberanza del sentimento artistico da cui nacquero, quelle opere affermano, in modo evidente, una potente natura di pittore poeta. Esse rispecchiano il Garino che, in un momento di affettuosa espansione, dimenticando, per l'idealità ch'egli vagheggia, quanto di seriamente affermativo ha prodotto la sua tavolozza, mi diceva: « In continua lotta colla materia, non mi riuscì di realizzare alcuno dei miei sogni d'artista, nè la parte principale degli studi di cui avrei sentito bisogno per la manifestazione dei miei ideali pittorici. » E ciò dopo aver dipinto *Pax*, l'*Alba* e la *Sera* e il *Mefistofele*, quando cioè, altri che non avesse la sua idealità, si crederebbe già arrivato all'opera decisiva.

A. Garino.

Anche il fratello di lui, Angelo Garino, nato a Torino il 27 agosto 1860, svolse con diligente cura la sua attività sociale nell'esercizio dell'arte del pennello. Seguendo la sua inclinazione pel disegno, nell'anno 1875 abbandonò gli studi tecnici, per entrare nello stabilimento litografico dei fratelli Doyen.

Durante le poche ore concessegli dalle sue occupazioni, per qualche tempo frequentò l'Accademia Albertina. Ma, incalzato dal bisogno, troncò gli studi accademici, per allogarsi presso un pittore ritrattista, continuando a dipingere per suo conto, senza poter dedicarsi che raramente a studi serî e profittevoli in ordine puramente artistico.

Nel 1879 espose il suo primo quadretto dal titolo *Prime impressioni*. — D'allora in poi continuò ad esporre, dimostrandosi perseverante nella osservazione del vero, e nella espressione dei principii tecnici ed estetici del suo ideale.

Fra le cose migliori di questo modesto e laborioso pittore, sono notevoli i quadri: *A j'è un gropin* — *Il frutto proibito* — *Concerto improvvisato* — *Dai colli* — *Sul fiume* — *Nota intima* — *L'impensierita* — *Caligine* — *Natura ed arte* — *Soddisfazione*, che con parecchi altri comparvero alle Esposizioni della Promotrice e del Circolo degli Artisti.

G. PERRATONE ARMANDI.

Brillò con la intermittenza della sua attività, quasi sempre impiegata nella manifestazione del proprio ingegno artistico, nelle Esposizioni della Promotrice di questo periodo, l'avv. Gaetano Perratone-Armandi, nato a Torino il 27 febbraio 1851 dal cav. Alessandro e dalla signora Clementina Cova. Alternò con pari ingegno gli studi universitari agli studi dell'Accademia Albertina, prendendo la laurea d'avvocato nel 1871.

Lasciò l'Accademia, dove era stato distinto con una Menzione onorevole pel disegno, per continuare la sua educazione artistica presso il pittore Giulio Viotti, e nel 1875 diede il primo saggio della sua vocazione di pittore e ceramista.

Perratone, nel paesaggio, s'accosta alquanto alla moderna scuola lombarda; interpreta largamente i suoi soggetti, i quali, se mancano spesso d'intimità, s'improntano sempre di simpatica vibrazione pittoresca.

Del Perratone, nel periodo migliore della sua operosità artistica, son notevoli i quadri: *Sui monti* (1877), venduto a S. M. il Re — *Giorno che fu*, comparso nell'Esposizione del 1880 ed acquistato dal Re — *Tempo bizzarro* (1881), acquistato dalla Società Promotrice — *Note boschereccie*, ultimo comparso a rappresentare alle nostre Esposizioni la interrotta e desiderata attività della tavolozza di questo simpatico artista mondano.

L'avvenire e le speranze della pittura in Piemonte non si limitano e fondano solidamente sull'operosità di costoro. La falange dei giovani va ogni dì più ingrossandosi di nuove reclute, che la vocazione e l'entusiasmo spingono a tentare le vie della gloria. Si può anzi affermare che, come in tutte le

altre forme dell'attività sociale, anche nella pittura nostra il numero dei chiamati supera di molto quello degli eletti. Ma così dev'essere per legge di selezione, la quale al solo vero talento permette di riuscire a vincere le grandi difficoltà, che mettono a dura e necessaria prova lo sviluppo dell'individuo.

Fra i giovani che hanno, con fecondità d'ingegno, di studio e di opere, gagliardamente resistito alle prime e più dolorose vicende dell'adattamento, e promettono di toccare il completo sviluppo della loro individualità artistica, in un tempo più o meno breve, in relazione alla potenza d'ingegno e di volontà di cui dispongono, hanno già bene iniziato la loro carriera o contano già qualche bella affermazione i pittori: Giovanni Giani, Cesare Viazzi, Alberto Rossi, Luigi Craveri, Camillo Cabutti, Serafino Grassi, Carlo Chessa, Giuseppe Sacheri, Eugenio Gays, Mario Viani d'Ovrano, Domenico Rabioglio, Luigi Arbarello, Giuseppe Ferraudi, Cesare Saccaggi.

G. GIANI.

Giovanni Giani, figlio del pittore Giuseppe, nacque in Torino l'11 di luglio del 1866. Compì i suoi studì sotto la intelligente direzione del padre e all'Accademia Albertina, ai corsi di disegno e pittura di Gamba e Gastaldi. — A ventun anni, nel 1887 ne usciva molto innanzi nella pratica della tavolozza, avendo già da allievo dato saggio della sua bella disposizione, esponendo una tela che trovò intelligente acquisitore.

Oggi è così avanti nell'arte che tocca già ad una seconda maniera. Nella prima, dando larga parte al sentimento e accontentandosi di lavorare tra le pareti dello studio, arrivò ad una decisiva affermazione col quadro *A giornata finita*, esposto alla Promotrice nel 1887 e riprodotto in cromolitografia nell'Album della Società. Quest'opera l'egregio cav. Angelo Rizzetti, consigliere e segretario della Società Promotrice, illustrava nell'Album, col seguente giudizio: « Qui tutto è vero e naturale, l'am-« biente come i dettagli, e ad una forma corretta e sincera

« risponde quel benedetto sentimento, che mai dovrebbe « andare disgiunto da un'opera d'arte... » « a mio parere, « il nostro Giani, che accenna a calcare con tanta sicurezza « il glorioso cammino del compianto suo genitore, ha de- « gnamente accoppiato la duplice qualità della forma e del « sentimento... » Ma Giani non s'acquetò a quel primo lusinghiero trionfo della sua operosità; egli trovò completamente sè stesso uscendo dallo studio all'aria aperta, affrontando la grande luce del sole e la poesia del vero. In quel campo, ben degno della sua intelligenza, segnò la sua strada, cercando e riuscendo spesso a rendere la vita nella sua forma espressiva.

Gli asini della Sagra di S. Michele — I nonni — La partita d'onore — Nonno priore — Padri coscritti — Quando piove, acquistato da S. M. il Re, sono il prodotto dell'attività e dell'ingegno che Giani portò nelle sue continue relazioni artistiche col vero, alla di cui esaltazione pittorica continua a chiedere, con bel successo, le sue ispirazioni.

C. Viazzi. Cesare Viazzi, di Tito maggiore in ritiro, nacque in Alessandria addì 15 giugno del 1857. Principiò i suoi studi a Torino nella R. Accademia Albertina, nella quale entrò il 2 aprile 1878. Ma in quell'istituto artistico Cesare Viazzi non compì i suoi studi. Anch'egli sentì presto il bisogno di vedere e studiare, di subire nuove e profonde impressioni; ed interruppe il corso regolare degli studi per viaggiare a scopo di studio. Principiò ad esporre alla Società Promotrice nel 1881, un quadro di alta concezione pittorica dal titolo *Triclinium*.

Viazzi ha una natura felicissima di pittore ed accoppia a questa qualità fondamentale una eccezionale fibra di lavoratore. Il genere, la marina ed il paesaggio trattò con pari alacrità di sentimento e vivo senso della costituzione pittoresca dei suoi soggetti. È uno dei migliori fra i giovani, che promisero e mantennero fede al loro ideale in quest'ultimo periodo della vita artistica del Piemonte. In ciascuna Esposizione Viazzi è rappresentato sempre da

parecchie tele, e l'elenco delle sue opere è tra i più ricchi e concludenti fra quelli dei suoi coetanei.

Fra le sue opere migliori acquistate dalla Società e da privati, sono notevoli i quadri: 1883, *Voci bianche — La vanità nei campi.* — 1887, *Novembre.* — 1888, *Tramonto.* 1889, *Ritorno al lavoro* — 1890, *Sul Canale*, e *Fede*, che venne riprodotta sull'Album della Promotrice coi versi di Marco Lessona, opera squisita per ottima composizione, sentimento e colorito. — 1891, *Vecchie case* e *La preghiera.*

A. Rossi.

Alberto Rossi diede, in pochi anni, ampio campo di sviluppo alla sua tavolozza, così da meritarsi la simpatia dei suoi colleghi e non di rado l'encomio della critica. Nacque in Torino il 10 agosto 1858 dal fu Luigi. Fece i suoi studi d'arte all'Accademia Albertina dal 1878 al 1884, sotto i maestri Giani, Sampietro, Gilardi, Enrico Gamba e A. Gastaldi. Fra gli allievi dell'artistico istituto si distinse molto, ed ottenne in premio una medaglia in bronzo e parecchie menzioni onorevoli. Esordì nell'Esposizione generale Italiana del 1884, con due tele di non comune senso artistico, espresso nel paesaggio dal titolo: *In fondo alla valle*, e in un *Ritratto d'uomo*. D'allora in poi, il Rossi portò annualmente i saggi del suo costante progredire nella via dell'arte alle Esposizioni della Promotrice e del Circolo degli Artisti. Il suo pennello vagheggia la pittura solida ed espressiva, con quel sentimento del vero che è la gloria dell'arte moderna. Nè, a raggiungere quest'ideale, schivò ardimenti, fra i quali ricordiamo un suo quadro di *Minatori*, che trasportano, attraverso la montagna, un loro compagno ferito sul lavoro. Sono figure grandi al vero, energicamente interpretate nella pietosa scena che forma il soggetto del quadro.

Si fece interprete dell'elegante vita dello *sport* ippico con alcune tele, dove trattò il cavallo con sufficiente spirito d'osservazione. Nel genere propriamente detto, raccolse frequentemente l'ammirazione, e le migliori sue cose trovarono sempre intelligenti compratori, specialmente nei Comitati per gli acquisti della Società Promotrice.

Una sua tela dal titolo: *Strada facendo*, esposta alla Promotrice nel 1890, riprodotta nell'Album della Società, gli fu acquistata dalla Duchessa di Genova. In quel quadro, il paesista, il pittore d'animali e il generista, ha fuso in un medesimo soggetto le migliori qualità della sua tavolozza.

Nè meno importante per espressione pittoresca e morale è il quadro che S. M. il Re acquistò da lui nell'anno 1891. Quest'opera s'intitola: *I Pubblicani nel tempio,* e ne scrisse con finezza il pubblicista Cesare Sobrero nell'Album della Promotrice, dove la disse « un'opera d'arte, poichè *I Pubblicani* riuscirono alla finalità suprema di questa: *essere pretesto a pensare.* »

Da qualche anno Alberto Rossi è andato a stabilirsi al Cairo, e da quella pittoresca città musulmana, dove lavora molto, acquistando fama di valente, manda a Torino il prodotto delle sue ispirazioni artistiche.

Un *Bazar*, esposto nel 1892 al Circolo degli Artisti, è andato a rappresentare la tavolozza del giovane artista al nostro Museo Civico. È una buona pagina di colore, che esprime un felice momento della maniera di A. Rossi (1).

L. CRAVERI.

Luigi Craveri nacque in Parigi il primo luglio 1865 da padre piemontese. Si diede all'arte chiamatovi da precocissima vocazione. Principiò a studiare il disegno a Riva di Trento, dove la sua famiglia, ritornando in Italia, aveva preso dimora.

Contrariamente a quanto capita ai giovani che vogliono darsi alla pittura, Craveri trovò nel padre appoggio e incoraggiamento e potè seguire la sua vocazione confortato dal consenso della famiglia.

Venuto a Torino, tutto vibrante l'animo giovanile delle grandi impressioni del pittoresco Tirolo, di sedici anni, nel 1881 entrò all'Accademia Albertina, ma non vi rimase

(1) Le altre opere che onorano l'operosità di questo artista sono: 1885, *Tardo autunno.* — 1886, *Distrazioni artistiche.* — 1887, *Nell'orto del Presbiterio.*

a lungo. — Suo padre, che non badava a sacrifici per aprirgli una via a toccare la meta desiderata, voleva dargli un maestro capace d'iniziarlo ai grandi misteri della tavolozza; ed essendo venuto a morire il Fontanesi, da Luigi vagheggiato per maestro, gli accordò di recarsi a compiere gli studî presso il pittore Filippo Carcano.

E l'istruzione che ricevette dal grande pittore lombardo, fu la migliore delle scuole, perchè data coll'esempio del vigoroso lavoro sul vero, senza precetti e dottrine verbalmente spiegate, mentre lo scolaro seguiva il maestro nei suoi viaggi di Schio ed Asiago, all'aria aperta, interpretando sui capolavori omai celebri, la poesia pittoresca dei nostri orizzonti alpestri.

Nel 1886 Craveri espose il primo saggio dei suoi studî, un paesaggio con figure, dal titolo *Funerali al Cimitero di Solferino*, del quale la Società fece acquisto. Nello stesso anno, per dare nuovo fondamento artistico alla sua vocazione e decidere la propria maniera di sentire, di fronte a quanto si è fatto di superiore nell'arte, si recò a Parigi. A Parigi si soffermò quattro anni, osservando, studiando e dandosi ragione di tutto il movimento compiuto dalla scuola moderna.

Eseguì parecchie tele che vendette a Parigi, alla Permanente di Milano e a Torino. — Nel 1889 ritornò a Torino, dove ha fissato la sua dimora e l'ambiente della sua operosità d'artista.

C. Chessa.

Carlo Chessa s'è messo a dipingere, esponendo alla Promotrice quadri che lo fecero conoscere, dopo aver stabilita la sua fama d'artista nel disegno illustrativo e nell'acquaforte. Soltanto in questi ultimi anni le sue tele comparvero alla Promotrice, assegnandogli un posto distinto nella schiera dei giovani della nostra scuola.

Nato a Cagliari nel 1855, ebbe qualche lezione di disegno da un certo Lofreddo, pittore affreschista. Nel 1879 si recò a Torino, con l'intenzione di compiere i suoi studi nell'Accademia Albertina. Infatti, si fece iscrivere ai corsi

di disegno e li frequentò nelle ore lasciategli libere dal lavoro in litografia, da cui traeva guadagno nello stabilimento Salussoglia.

Compiuto il corso del disegno alla scuola di Enrico Gamba, principiò a lavorare per l'*Illustrazione Italiana*, che divulgò il valore della sua matita, per cui venne apprezzata e ricercata dagli editori d'opere illustrate. Nel 1884 lavorò moltissimo e con crescente successo, per la vibrazione artistica ch'egli trasfondeva nei suoi disegni, nel giornale dell' Esposizione nazionale di Torino edito da Treves e Sonzogno. — La Promotrice non tardò a impiegare il di lui robusto talento di disegnatore acquafortista pei suoi Albums. Fra le altre tavole, dal Chessa eseguite per quell'artistica pubblicazione, è notevole la riproduzione a penna litografata del quadro *Contrasti* di Tavernier, che fa parte dell'album del 1888. È un'opera d'arte, per la finezza e la nitidezza del tocco e la potenza espressiva con che il distinto disegnatore rende, col chiaroscuro, l'accento pittorico della tela e quello dell' esecuzione. Anche il *Pasquino* lo ebbe a collaboratore artistico, per alcune allegorie prodotte con meraviglioso spirito di matita e di fantasia.

Ma in mezzo a quella sua operosità pei giornali, per le riviste, i libri, non dimenticò mai i pennelli, e sempre che poteva rubare un po' di tempo ai suoi impegni di disegnatore, correva alla tavolozza facendo e studiando della buona pittura. Da quegli studî uscirono le tre opere da lui esposte alla Promotrice: *In Valsesia*, *Fiori d'aprile*, *Un angolo tranquillo*. Sono tutte e tre concepite e disegnate sul vero, con ampiezza di vedute estetiche e pittoriche, promettenti e riassuntive. La più interessante di queste tre opere, per solidità di colorazione ed espressione poetica, ebbe l'onore della riproduzione nell'Album del 1891, mediante una magnifica acquaforte, opera dello stesso Chessa, che riuscì ad essere colorista e morbido, fino a superare la finezza del suo bel dipinto. A comprovare l'abilità del Chessa come acquafortista, basti accennare che al concorso

nazionale bandito dal Ministro della Pubblica Istruzione per il ritratto del maestro Verdi ne riportò il premio su nove concorrenti delle diverse provincie.

Fra i molti libri illustrati dal Chessa, accoppiano valore artistico per l'opera della sua mano: *Le leggende delle Alpi* e *Le leggende del mare* di Maria Savi-Lopez; la *Medusa* di Arturo Graf; *Una vocazione tradita* di don Viglietti, con buone e varie acqueforti; *Il giuoco delle boccie*, polimetro in cinque canti di A. Rizzetti, stampato dal Paravia.

Nè minore fama di elegante, moderno e squisito illustratore acquistò Chessa nell'esecuzione delle copertine di opere letterarie e musicali. Ormai si può dire che esso siasi affermato valente in ogni ramo dell'arte della luce e del colore.

M. VIANI

Mario Viani d'Ovrano nacque in Torino l'8 febbraio 1862 da famiglia oriunda di Rivarolo-Canavese. A sedici anni, compiuti gli studi liceali, chiese ed ottenne, non senza difficoltà, dai suoi genitori il permesso di lasciare gli studi universitari per dedicarsi all'arte. Il suo primo maestro fu l'egregio pittore ed acquafortista Celestino Turletti che lo guidò agli studi fino al 1880. Studiò quindi un anno sotto il compianto Federico Pastoris, e compì la sua educazione artistica all'Accademia dal 1881 all'85. Espose la prima volta nel 1884 all'Esposizione generale di Torino. Nel seguente anno 1885, si affermò chiamato all'arte, con una marina *Presso Nervi*, che gli valse gli elogi della critica.

Nè meno affermativo in ordine alla propria vocazione si dimostrò nell'Esposizione del 1886 con un dipinto di paesaggio dal titolo: *Ottobre*.

Così ne scrisse l'egregio Grubici, intelligentissimo critico ed artista, sulla *Riforma:* « Uno che *sente* il paese ed è « sulla strada giusta per arrivare ad esprimere quanto « sente, è il signor Mario Viani d'Ovrano. Il suo studio « d'*Ottobre* prova che vede e studia giusto. »

E in questo indirizzo sostenuto da una intellettualità pari all'operosità, Viani ha sempre progredito, facendosi

vero onore in tutte le esposizioni della Promotrice, dove non gli venne mai meno la simpatia del pubblico, e trovò sempre ai suoi dipinti intelligenti compratori.

Nel 1889 vendette a S. M. il Re il quadro: *Alle porte d'Italia*, e nel 1892 all'Esposizione cinquantenaria la marina: *Cinerea solitudine;* in quello stesso anno gli fu conferito l'onore di essere rappresentato da una sua opera al Museo Civico di Torino, pel quale all'Esposizione del Circolo degli Artisti si acquistò il paesaggio *Quiete montana.*

C. CABUTTI. Fra i giovani paesisti ha bel nome Camillo Filippo Cabutti di Bossolasco. Egli è uno scolaro di Marco Calderini, valentissimo nell'indirizzare, con buon fondamento tecnico ed estetico, un giovane nelle vie dell'arte. Cabutti si è dato esclusivamente al paesaggio, nel quale si studia, e spesso riesce, di riprodurre il vero nella sua efficace semplicità e con altrettanta semplicità di mezzi. È un poeta naturalista del pennello, e le sue molteplici pagine artistiche gli hanno assicurato un bell'avvenire. Anche Cabutti visse nel suo mezzo artistico, dimorando nel proprio paese natìo nelle Langhe, dalle quali ricava l'ispirazione della sua fecondissima operosità. Nell'Esposizione del 1884 si presentò al pubblico per la prima volta con tre quadri ad olio ed un *fusain.* L'anno dopo, alla Promotrice fece la sua prima vendita a S. A. R. il Principe di Carignano: un quadro che ha per soggetto: *Mattino di luglio.* Nel 1887 si affermò con la tela: *I castagni*, che la Promotrice acquistò. Alcune sue tele affermative gli furono acquistate dall'editore A. Sommaruga. Fra le cose migliori di questo artista vogliono essere ricordate le seguenti tele: *Il ruscello — Sole di settembre — Autunnalia — Sera di dicembre.*

S. GRASSI. Serafino Grassi nacque a Torino il 5 ottobre del 1863, e a soli tredici anni entrò nell'Accademia Albertina, dove durante i corsi tenne sempre onorevole posto; distinguendosi per ingegno e amore allo studio ed al lavoro.

Lo stato di servizio dello studente accademico è uno dei più brillanti. Infatti Serafino Grassi compiva i suoi studi

dopo aver conseguito le seguenti medaglie: una medaglia di bronzo (1° premio) per disegno di figura dal vero; medaglia di bronzo (3° premio) per una tela dipinta dal vero, e una medaglia d'oro (1° premio) per una testa dal vero. Ottenne anche varie menzioni per disegni architettonici, di prospettiva, d'ornamentazione e di plastica ornamentale. Per due anni consecutivi godette il pensionato di studio conseguito al concorso, e riportò la patente d'abilitazione all'insegnamento del disegno ornamentale nelle Scuole Professionali del Regno, con una votazione di 95 punti su 100.

Serafino Grassi inaugurò la sua carriera artistica nel 1883 alla Promotrice, dove espose la *Sentinella vigile*. D'allora progredì sempre nell'arte e in notorietà, giustamente acquistata per le qualità artistiche delle opere ch'egli espose annualmente alla Promotrice. Grassi ha talento fine e perspicace; nella ricerca quanto nel riassumere le proprie tendenze conserva un complesso di gastigatezza, un equilibrio tecnico e morale a cui corrispondono delle facoltà artistiche serie, specialmente per ciò che riguarda l'interpretazione della forma.

L'opera più affermativa che Grassi presentò nell'Esposizione della Promotrice del 1889, è la tela che ha per soggetto: *La visita del baïlo*, dove è sicurezza d'intendimento e di tecnica, e giusto senso della poetica del motivo. Segnano il felice svolgimento dell'attività di questo giovane pittore anche i quadri: 1884, *Fra i due litiganti il terzo gode*. — 1886, *Nell'orto — Maggio*. — 1888, *Distrazione volontaria*. — 1890, *Gli eredi*.

D. RABIOGLIO.

Domenico Rabioglio, di Cavoretto, fra gli ultimi arrivati a dar saggio della propria vocazione, si è acquistato credito di fecondo paesista, dopo aver compiuto molto onorevolmente i suoi studi all'Accademia Albertina, dalla quale uscì nel 1878 con due medaglie e una menzione, guadagnate nei corsi di pittura del prof. Andrea Gastaldi.

Chiamato a soddisfare gli obblighi di leva nel corpo dei bersaglieri, le fatiche militari non lo distolsero com-

pletamente dall'arte. Essendo di guarnigione a Roma, frequentava la scuola del nudo nell'Accademia di S. Luca.

Nel 1880, anch'egli fu colpito dallo splendore dell'opera ardita dei moderni a Torino, ed ivi trovò tutto l'entusiasmo che lo spinse a darsi all'arte. Principiò a vagheggiare il colore e interpretarne la poesia con vivacità e sensibilità di macchiettista, e n'uscirono i suoi quadri a soggetto di Porta Palazzo, avviluppati di luce, di fattura spedita, in ciascuno dei quali è evidente un intensivo spirito di ricerca.

Parigi lo indirizzò a più preciso ideale. Vi si recò nel 1889, e ritornò in patria con tutta l'intelligenza della modernità ch'è nelle tele della scuola luminosa degli impressionisti della seconda maniera, dei quali è antesignano il grande pittore Bastien Lepage. Dietro a quella nobilissima suggestione si è dato al paesaggio, in cui è riuscito a stabilirsi valente e promettente, per serietà d'intendimenti e bontà d'indirizzo. Principiò ad esporre nel 1886 quattro paesaggi; nel 1887 vi espose *Confessioni e battaglie*, *Confidenze della padroncina;* nel 1888 *In villa*, *Bagni di Quinto*. Ma le sue migliori tele, i suoi studî più concludenti furono quelli da lui eseguiti sul vero, nella lunga dimora fatta in montagna durante l'estate e l'autunno del 1890.

LUIGI ARBARELLO.

Arbarello Luigi di Borgaro torinese, rimase per qualche tempo dentro la cerchia del dilettantismo, vagheggiando di diventare artista attraverso gli studi legali, che compiva all'Università di Torino, laureandosi, e seguì per alcun tempo a praticare presso l'avv. Badini-Confalonieri.

Vinte le difficoltà che gli tardarono il modo di seguire la sua passione per l'arte, abbandonò l'avvocatura e si mise a studiare sul serio, frequentando gli studî dei nostri migliori, specialmente quello di Giacomo Grosso, che per tutto un inverno gli fu maestro. Quindi, viaggiando, a Parigi e a Londra, nelle gallerie, vedendo l'arte moderna compiva la maggior parte della sua educazione artistica. E quando si sentì la mano sufficientemente franca, si portò sul vero, studiandosi d'interpretarlo come gli detta il sentimento.

Giuseppe Ferraudi da qualche anno soltanto è entrato promettente ed operoso nella schiera dei giovani paesisti piemontesi. Nacque a Torino dal pittore acquerellista Maurizio Ferraudi, che lo avviò all'arte.

G. FERRAUDI

Nel 1884 mandò alla Mostra generale di Torino una sua prima impressione: *Dintorni di Torino*. Per qualche anno si raccolse nello studio, quindi, nel 1887, ritornò alle gare delle Esposizioni, a Venezia, a Torino, a Bologna. *Il Guado — Ultimi raggi — Ritorno all'ovile*, sono le tele che hanno documentato il suo progredire nell'arte.

Cesare Saccaggi compì i suoi studi accademici pittorici nel 1890, e il suo nome non tardò a correre come una promessa di uno splendido avvenire, bene augurato dai primi saggi del suo ingegno, già illustratosi nel quadro ad olio e nell'acquerello.

C. SACCAGGI.

Più volte, studiando l'operosità intellettuale e tecnica dei pennelli e scalpelli piemontesi di questo periodo, ci occorse d'imbatterci nell'opera e nel nome dell'ingegnere architetto Adolfo Dalbesio; e chi visse nel mondo dell'arte torinese non può non essersi di frequente incontrato con questa simpatica figura di artista, presente con geniale attività ovunque la manifestazione del sentimento dell'arte, in ogni sua forma, tenne alto ed onorato il genio della nostra provincia. — Dalbesio, architetto, musicista, pittore, avrebbe diritto ad una monografia, che rispecchierebbe buona e miglior parte del movimento che le arti del bello svolsero in Piemonte da un ventennio. Il nostro compito è di accennare soltanto all'operosità di Dalbesio quale artista del pennello, e poichè in quest'arte egli si fece un posto a parte, acquistando la posizione e la fama di valentissimo ornamentista e pergamenista, è nostro impegno assegnargli nel movimento dell'arte piemontese contemporanea un posto speciale.

A. DALBESIO.

Quando Adolfo Dalbesio diede il primo accenno alla vocazione per l'arte del colore, non aveva ancor compiuto quindici anni. Era già innanzi negli studi che dovevano

condurlo ad acquistare la laurea d'ingegnere e bene avviato, per opera del padre suo, nella scienza e nella pratica dell'arte musicale, quando a Rivara Canavese, ai tempi in cui colà si davano convegno i migliori e più arditi artisti piemontesi, conobbe il conte Federico Pastoris, il quale, colpito dalle ottime disposizioni che il Dalbesio mostrava anche per l'arte del dipingere, lo volle nel suo studio e lo iniziò ai misteri della tavolozza.

Com'è noto, il Pastoris faceva parte integrante del cenacolo artistico che, con Avondo, D'Andrade, Camerana, Giacosa ed altri valenti, risuscitò in Piemonte l'entusiasmo per l'arte storica, specialmente del periodo medioevale e del rinascimento. Dalbesio ebbe così, per tempo, occasione di svolgere la sua intelligenza, ed educare il suo gusto per quel ramo dell'arte che lo condusse ad una meritata celebrità. La vista delle miniature, dei messali e pergamene antiche lo impressionò, e, non appena ebbe terminato il suo corso di pittura, si diede con ardore allo studio delle opere migliori degli antichi miniaturisti, specialmente di quelli del secolo XV e XVI.

Un biografo di Adolfo Dalbesio, il sig. E. Nervi, scrivendo di lui nella *Gazzetta di Torino* del 1884, a proposito del valore in breve tempo acquistato da questo artista nel trattare la miniatura, diceva: « E non volsero molti anni « ch'egli rubò il segreto di quelle delicatezze agli antichi « artefici, e modernizzando la loro maniera non imitò più, « ma inventò di sana pianta fregi, disegni ed ornamenti, « nei quali non si può dire se sia maggiore la vaghezza « delle vedute o l'originalità dell'immagine. » Fatto è che abbandonandosi ad una immaginazione feracissima, pronta a dare ai soggetti più vari un'ampia e squisita illustrazione ornamentale, accoppia una pratica tecnica rarissima e una conoscenza estetica profonda e razionale degli stili di tutte le epoche; ed in special modo dell'arte dell'illuminare dei grandi artefici del secolo XV. Se, come scrive il citato biografo, « non vi è stato da parecchi anni a Torino

« avvenimento solenne indicato ai posteri per via di arti-
« stiche pergamene, dove non abbia brillato la fantasia di
« questo diligentissimo artista », d'allora ad oggi la fama di lui ha varcato i confini del Piemonte, e venne onorato da commissioni importantissime anche all'estero: da Utrecht, da Vienna, da Monaco del Principato, e da molti altri fra i principali centri artistici europei (1).

L'autorità acquisita in quell'arte gli valse l'onore di venire nominato nel 1884 a membro della Commissione dell'Arte antica. Appena nel 1882 ebbe compiuti gli studi, iniziò la sua carriera d'ingegnere, entrando nello studio dell'illustre architetto ingegnere Riccio, del quale fu collaboratore utilissimo pel progetto ed esecuzione dei locali della grande Esposizione Nazionale del 1884. Nè, in mezzo allo svolgersi di così portentosa e geniale attività, Dalbesio trascurò d'impiegare la tavolozza nel dipingere ad olio, specialmente paesaggi, e comparve più volte all'Esposizione della *Promotrice* con opere degne di encomio per intrinseco valore artistico (2).

Come musicista, Adolfo Dalbesio si distinse non meno che nell'arte del dipingere, e nell'esercizio delle sue qualità ricavò meritatissime soddisfazioni. Per il sorprendente sviluppo che questo egregio artista diede alla propria attività sociale, fecesi amare e stimare, emergendo ovunque egli impiegò con le doti del suo versatilissimo ingegno, la

---

(1) Le migliori pergamene, fra le molteplici eseguite per commissione dal Dalbesio nella sua produttiva carriera di miniaturista, sono celebrate fra le migliori quelle dedicate: *A S. M. il Re* dal Tiro a segno Nazionale di Torino — *A S. M. la Regina* dal Consorzio Nazionale — *Alle LL. MM. i Sovrani d'Italia* dalla colonia italiana di Monaco — *Al Reggimento Savoia-Cavalleria* pel suo centenario — *Al Municipio di Roma* dal Comitato dell'Esposizione Italiana di Torino del 1884.

(2) I principali quadri ad olio di Adolfo Dalbesio sono: *Bogliasco*, acquistato da S. M. il Re. — *Scalea del 600* — *La Madonna di Riva*, acquistati da S. A. R. la Duchessa di Genova. — *Fermo in posta* — *Lago d'Avigliana* — *Tre muse*, acquistati da S. A. R. il Principe di Carignano. — *Musica proibita*, acquistato dalla Società Promotrice. — *Vandalismo* — *Mercato a Pinerolo* — *Preghiera forzata*, acquistati da privati.

sua ferrea volontà di riuscire sempre fra i migliori, tra i quali egli sta sicuro del suo passato e del suo avvenire.

Alla balda figura artistica di Dalbesio, può associarsi

L. Cantù. in questo volume la individualità di Luigi Cantù, che spiegò la sua attività e il talento nell'arte del disegno. Luigi Cantù nacque in Torino il 18 febbraio 1847. Studiò privatamente sotto la direzione dei pittori Andrea Gastaldi, Felice Cerutti, Lorenzo Delleani e Francesco Gamba, approfittando con prontezza d'ingegno dei loro amichevoli e benevoli consigli.

L'operosità spiegata dal Cantù nei vari rami dell'arte del dipingere è veramente sorprendente. Disegnatore, per molti anni lavorò d'illustrazioni scientifiche per opere di Paleontologia, Zoologia, Botanica ed Archeologia. Ritrattista, produsse un gran numero di ritratti ad olio, all'acquerello, al pastello e al *fusain*. Generista, si fece onore esponendo alla Promotrice: *Libertà concessa*, acquistata dalla Duchessa di Genova; *Melanconia*, studio di donna; *Ricordi e Speranze*; *Crepuscolo*, venduto all'Esposizione italiana del 1884. Paesista, fra le molte tele che uscirono dal di lui studio, rimangono notevoli le seguenti: *Una via di Rivoli*, acquistata dal Duca di Genova; *Presso Alpignano; Chiostro di S. Giulio d'Orta; Fra le quercie; Al lido*, venduta alla Esposizione del 1880; *Verso sera*.

Nell'arte del miniare si fece una maniera propria, progredendo nella tecnica fino a inventare un suo speciale sistema di doratura, imitante esattamente l'antico; brunito, pieghevole, inalterabile.

Fra le pergamene condotte con quella sua esperienza d'arte, ricordiamo quella dedicata a S. M. il Re, in occasione della sua pietosa visita ai colerosi di Busca e Napoli; quella al professor Devecchi; quella offerta dalle dame di Moncalieri a S. A. I. R. la Duchessa di Aosta, in occasione del suo matrimonio; quella offerta dalla Regia Pinacoteca al signor William Drake di Londra, in

attestato di gratitudine per il dono di un quadro del Bronzino, ed altre parecchie di non minor importanza storica ed artistica.

Luigi Cantù coltivò con ottimo successo anche la pittura araldica, di cui è uno dei pochi capaci illustratori, per la sua cultura storica e tecnica. Espose e miniò numerosissimi stemmi e decorazioni araldiche, fra cui l'illustrazione dell'opera del Barone Manno: *Origini e variazioni dello stemma di Casa Savoja*, il Diploma per titoli nobiliari conferiti dalla Consulta araldica e quello per il conferimento del supremo Ordine del Collare dell'Annunziata. Miniò anche tutti gli stemmi della Famiglia Reale.

Pittore e restauratore, ripulì e ritoccò, coi migliori metodi in oggi usati, parecchie tele antiche, tavole e dipinti sui muri, per collezioni private.

Fotografo, si dedicò al ritratto e alle riproduzioni d'opere d'arte, acquistando fama di specialista abilissimo.

Questa fenomenale operosità diede al Cantù la soddisfazione di meritate onorificenze; il Ministro della Pubblica Istruzione lo creò cav. della Corona d'Italia, e venne poi promosso ufficiale dello stesso Ordine, quale segretario della Commissione per l'arte antica all'Esposizione dell'anno 1884.

Il Re gli conferì le insegne di cavaliere dei Ss. Maurizio e Lazzaro per l'esecuzione in miniatura su pergamena degli stemmi della sua Casa.

Al palazzo della grande Mostra d'arte nazionale di Torino del 1880, come abbiamo accennato, il movimento compiutosi nell'arte della statuaria, dalla riforma di Bartolini in poi, era tutto rappresentato, principiando dalla statua in marmo di Vincenzo Vela, eretta sul piazzale che fronteggia l'edifizio dell'Esposizione, fino alle *Tre amiche* di Barbella, l'originale e vibrante gruppetto delle tre ragazze abbruzzesi che lanciano in coro la strofa amorosa attraverso il primaverile rifiorire dei campi.

Dalla *Minerva* alle *Tre amiche*, l'operosità tecnica e ideale degli scalpelli italiani, che presero le mosse dal neoclassicismo per giungere alla più sincera interpretazione del vero, si sarebbe potuto seguire passo passo il progressivo sviluppo dell'arte nazionale e ricavarne la persuasione che per l'arte di scolpire il marmo e fondere il bronzo l'Italia non aveva ancora rinunciato a contendere il primato alle nazioni che si credevano già di averla vinta e messa fuori concorso.

L'Esposizione del 1880, benchè non mancasse d'opere che limitavano il loro pregio alla squisitezza d'una esecuzione esageratamente accarezzata, con la maggior parte dei lavori veramente importanti che l'abbellirono, mandava in appello il critico che sentenziava: che la pittura italiana era stata uccisa dall'aneddotico e dal ricamo. Quell'esposizione prometteva alla scultura una vitalità rigogliosa e fortunata.

Una schiera di giovani, fortissimi per disposizioni naturali e volontà operosa, nel breve giro di pochi anni, erano riusciti a rompere il fatale incanto, che aveva arrestato una delle nostre scuole principali ai lenocinii del trapano e della raspa; e facendo onore al geniale impulso dell'idealità di Marocchetti, di Bartolini e di Vela, bene informata dall'avanzare degli scalpelli stranieri, riprese con impeto geniale la vera via della gloria.

La Mostra dell'anno 1880 fu per la scultura il saggio più efficace di quella ripresa, di cui i migliori campioni si fecero appunto conoscere in Piemonte in quell'occasione.

Insieme alla gradita sorpresa che il Piemonte provò nel vedere la patria così innanzi nella via di prendere la sua rivincita, s'ebbe il conforto di constatare che gli scultori della nostra Provincia, i Tabacchi, i Belli, i Ginotti, avevano tradotto nelle loro opere una gran parte delle aspirazioni artistiche che ci confermavano nella fede di un più glorioso avvenire per l'arte italiana.

Caso raro, la scultura nelle sale della Mostra del 1880 era riuscita ad appassionare il pubblico, ordinariamente così poco disposto ad occuparsi e commuoversi per l'*arte bianca.*

Ma quello era appunto il miglior indizio della importanza veramente artistica delle opere e della vibrazione morale ed estetica, che le rendeva vitali, all'infuori delle secondarie risorse del mestiere di lavorare il marmo.

Non si può negare che, mentre la scultura inglese e la francese rinnovava il proprio fondamento estetico al passo con la pittura, qualche volta avanzandola, gli artefici che primeggiavano fra noi, non siansi alquanto ritardati in compiacimenti artistici secondari; ma il 1880 chiuse il periodo transitorio delle grazie tecniche, ed aprì quello delle forti e serene emozioni, degli ardimenti, degli intendimenti elevatissimi.

Quello che era avvenuto in Francia, in un periodo più breve si effettuò anche fra noi, e in quell' opera di ricostituzione estetica, condotta col meraviglioso impeto di chi vuol riprendere il suo posto, i giovani scultori piemontesi non si sono lasciati sopraffare da nessuno.

Mentre agonizzava il classicismo, e il neo-classicismo, che lo sostituì, andava fondendo il sentimento della statuaria con quello del rinascimento italiano, toccando l'apice della sua forza; mentre la scultura moderna, dimenticando le tradizioni cercava orientarsi, raffinando gli scalpelli nell'aneddoto e nel ricamo, riescendo all'incanto della grazia più elegante, il naturalismo puro trovava il suo perfetto svolgimento nell'operosità dei giovani.

Trovare il soggetto ispiratore nel vero, per vigoroso impulso d'una sincera impressione — rendere quel soggetto ingenuamente, con la fedeltà che esclude la pretesa di speciali interpretazioni — renderlo nelle medesime condizioni del vero, con l'unico scopo di trasfonderne nel marmo e nel bronzo la esuberante vitalità e il carattere — e per raggiungere quella idealità, impiegare una tecnica appropriata alla più diretta ed efficace espressione della fisionomia

plastica e morale del motivo — portare cioè nell'esecuzione il senso della visione con assoluta intrepidezza, lasciandosi guidare meno della pratica del modellare in una determinata misura, che delle condizioni del modello, leggendovi la forma chiaroscurata con intelligenza e semplicità: — questi furono i principii, ossia le norme che la giovane scuola impiegò nella maggior parte delle sue affermazioni dal 1880 in poi; norme ch' ebbero una ampia e ingegnosissima applicazione nelle opere decisive e concludenti dei migliori fra i nostri giovani artefici dello scalpello.

Una splendida iniziazione a quella maniera d'intendere l'arte sinceramente, l'avevano fornita alcuni dei più valenti espositori dell'80; fra i quali, senza citare il Barbella con le sue figurine, basta il ricordare Achille D'Orsi con le statue in bronzo *A Posilipo*, Jerace con la *Victa* ed altri non meno suggestivi nel rendere la vita e il carattere nelle loro opere magistrali. La Francia, con Dalou, Aubé, Rodin e i loro amici ed imitatori, rendeva onore al medesimo indirizzo, che non era meno in auge in Inghilterra col realismo di Onslow Ford ed i giovani suoi colleghi.

A quei formidabili stranieri, e ai valentissimi che seguivano la medesima idealità con splendido successo nella Esposizione italiana, il Piemonte può con orgoglio presentare i suoi campioni in Davide Calandra e Leonardo Bistolfi.

Ciò che il Vasari chiama *aiutare il far suo con le cose vive* ebbe in Piemonte il suo culto più sereno, costante, ardito, sapiente e disinteressato nelle opere dello scultore Leonardo Bistolfi.

L. Bistolfi.

Egli è veramente uno dei pochi che si sieno fatti una maniera personale, impiegando le doti naturali dell'ingegno, pigliando schiettamente la natura per maestra, avanzando nella pratica dell'arte con sapiente meditazione, portata e desunta su e da tutto quanto può interessare il sentimento e l'intelligenza di un esteta. Tutta la sua produzione artistica è inspirata da un altissimo sentimento del bello, il quale

se non ha nulla di comune con le dottrine estetiche degli idealisti, non è per questo meno informato ad una squisita idealità della vita, ch'egli interpreta ne' suoi accenti caratteristici più espressivi, qualunque sia il soggetto che le ispira, o il senso e il sentimento o l'idea ch'egli vuol trasfondere nella creta.

Bistolfi, come l'inglese Onslow Ford, è un poeta scultore, ed è perciò che studiando il complesso delle sue opere, nelle quali alita prepotentemente tutto lo spirito del tempo, non riesce facile il desumere se nell'autore predomini con maggior energia il realista o l'ideologo, lo scultore o l'esteta.

Quando un artista dello scalpello presenta alla storia dei documenti come le *Lavandaie*, il bozzetto pel *Monumento a Garibaldi*, e la figura pel monumento sepolcrale della famiglia Pansa, egli eleva la propria individualità al disopra d'ogni questione secondaria di scuola, di indirizzo, di maniera e di dottrina; e mette innanzi allo studioso un problema estetico morale più complessivo e più nobile, che non sia la semplice classificazione estetica delle sue opere.

Bistolfi, come tutti coloro che sortirono dalla natura un temperamento artistico eccezionale, ha il più sicuro e squisito senso del proprio ambiente sociale ed estetico, ed è moderno tanto nell'ordine ideale come in quello emozionale.

Ma, appunto perchè la modernità della sua arte deriva da sincera e spontanea attitudine del suo temperamento, egli afferma e manifesta la propria maniera di vedere e di sentire con agilità e indipendenza assoluta, con quella libertà di spirito, con cui i soli veri grandi ingegni hanno il privilegio di muoversi nell' orbita della loro geniale operosità.

Egli è naturalmente del proprio tempo, ma l'impronta artistica dell'opera sua è di tutti i tempi, poichè più che da una base dottrinaria, soccorsa ed esplicata da facoltà artistiche più o meno concludenti, l'opera di Bistolfi deriva

dalla prepotenza dell' ingegno e della vocazione, meno disciplinate che compenetrate, per necessità logica, dalle dottrine che dominano l'ambiente estetico dell'artista.

Perciò Bistolfi non è nato a fossilizzare il proprio talento in una formula artistica qualsiasi; dal primo saggio del suo scalpello in poi, attraverso la sua operosità serpeggia la ricerca, l'ardita elevazione intellettuale ed artistica che lo guida a sempre nuove e geniali conquiste nel mondo del bello.

Tutto il movimento del pensiero artistico e della tecnica moderna è rispecchiato, in forma persuadente ed affermativa, nella scultura di Bistolfi; ma in nessuna delle sue statue egli ha rinunciato alla propria individualità, piegando l'ingegno alla pedestre imitazione.

Sovente Bistolfi ebbe il presentimento del progresso dell'arte sua in ordine tecnico ed ideale; nella nostra scuola fu sempre il primo a tentare nuove vie e a toccare la meta con insuperabile franchezza. Non vi è problema estetico moderno che Bistolfi non abbia risoluto trionfalmente nella creta; non vi è tendenza ch'egli non abbia sviscerato nella sua opera, sfuggendo a tutte le specie d'ingegnosità, col solo impiego delle forti qualità del suo ingegno.

Egli non ignora nè trascura nulla di quanto costituisce la ragione sociale e morale dell'arte contemporanea, e s'adopera a raffinarne ed elevarne gli intendimenti, espressi in forma concludentissima nelle opere di lui.

Nè la sua valentia conosce ostacoli, poichè, a malgrado lo spirito di ricerca che lo domina, da quanto produce emerge un'agilità e larghezza d'espressione mirabili, tanto se riproduce il vero, quanto se fa la creta interprete dei sentimenti più indefiniti dell'animo umano.

A chi dalle sue *Lavandaie* volge lo sguardo alla figura del monumento sepolcrale per la famiglia Pansa, non può sfuggire che a Bistolfi non viene mai meno la facilità d'esprimersi, di rendere a pieno e indelebili nel bronzo e nel marmo il sentimento e il pensiero della sua ispirazione.

Fra i più colti del cenacolo artistico subalpino, pronto a vibrare con entusiasmo a tutte le idee ed aspirazioni, sensibile alla profondità del senso artistico della decadenza di questo nostro fine di secolo, Bistolfi è predisposto ad accogliere nella sua inspirazione d'artista tutto lo sviluppo delle tendenze dei nostri tempi.

La sua opera non è altro che il riflesso dell'uomo moderno, raffinato nell'esteta. Dalla sua ampia e solida intelligenza, raffinata dalla sensibilità e dalla meditazione, deriva ogni suo lavoro. Egli rende palese una idealità in continuo movimento verso la completa e severa manifestazione di una individualità artistica eccezionale.

Nelle vene di Leonardo Bistolfi scorre il sangue di una famiglia d'artisti di valore. — Egli nacque in Casale Monferrato nel 1859, da Giovanni Bistolfi, distinto scultore in legno, morto giovanissimo a soli 26 anni, lasciando opere che ne attestano la valentia.

In alcune d'esse è palese la tendenza a colorire la forma, che in Leonardo doveva avere un così geniale e potente interprete. Quella di Bistolfi è una famiglia d'artisti; uno zio di Leonardo è pittore.

Bistolfi non conobbe altra attività all' infuori di quella del suo ingegno artistico; si può dire ch'egli crebbe modellando e vedendo modellare.

Dal 1875 al 1879 fece un corso di scoltura col professor Argenti di Milano. Venne a Torino verso il 1880, per eseguire nel nostro Camposanto l' Angelo del monumento sepolcrale della famiglia Braida. A Torino, per un anno, frequentò lo studio dello scultore Tabacchi. Finiti gli studi non tardò a far parlare di sè, a interessare il mondo dell'arte con l'opera sua.

L' Esposizione del 1880 gli aveva messo nell' animo la febbre di tutta la moderna idealità dello scalpello, un bisogno prepotente di espandersi ed affermarsi in opera veramente originale e decisiva; ma Bistolfi non si diede per questo a battere le vie già percorse da altri; esaltò

se stesso, e per impulso naturale diede la sua prima battaglia.

Convinto del valore plastico del vero, in ordine caratteristico ed espressivo, si mise a fare del realismo, e in quell'ideale portò tutta la freschezza e la serenità del suo temperamento, ripugnante a mezzi termini, a concezioni non giustificate da ragioni estetiche.

Da quella prima fede nell' ispirazione diretta del vero, uscì il gruppo delle *Lavandaie*, un'opera eminentemente intellettuale e di coscienza, nella quale freme la vita e il carattere con senso efficacissimo.

Quelle *Lavandaie*, riproducevano con tanta esattezza il carattere fisico e morale dei loro prototipi, vi era in esse tanta realtà osservata e riprodotta, che la Promotrice, non avendo completamente intesi gli ardimenti del giovane, le rifiutò come indecenti, e perciò indegne di comparire nella Esposizione del 1882.

È certo che in linea di realismo bene inteso, non si poteva essere più significativi; ma il merito principale dell'opera era appunto la straordinaria vivacità d'espressione con cui lo scultore aveva reso il suo soggetto, senza attenuare quella parte di volgarità che ne costituisce il tipo estetico. — Era una pagina di Zola scritta nella creta.

Fu pel mondo dell' arte maggiore lo scandalo del rifiuto, che quello che sarebbe potuto derivare dall'esposizione del gruppo del giovane scultore; poichè, in fin dei conti, in quelle *Lavandaie* non vi è proprio nulla d'indecente.

Marco Calderini, sempre all'avanguardia, brandì la penna e scrisse sulla *Gazzetta Piemontese* un articolo splendido, nel quale, rivendicando i diritti dell'arte, divulgava i pregi artistici della prima opera di Leonardo Bistolfi.

Ma il realismo di Bistolfi non tardò ad avere più ampie manifestazioni, in ordine al continuo raffinarsi dello squisito temperamento dello scultore.

Nelle *Lavandaie* vi è già un accenno ad interpretare la forma col sentimento e il senso del colore; però, per quanto

la vigoria della modellazione decisamente chiaroscurata renda l' effetto dell' impressione pittorica del motivo, la ricerca pittorica non è abbastanza evidente, per mettere quella prima opera tra quelle che veramente corrispondono all'indirizzo che più tardi Bistolfi diede alla sua stecca.

In quel gruppo emerge il naturalista convinto, come nell'opera *Ardens larvæ*, che venne poi; vi è il passionale, l'artista che svela, quando lo vuole, il fremito della carne, dei nervi e di un'anima.

Bistolfi principiò a darsi alla scultura pittorica col *Tramonto*, che fu seguito dallo splendido gruppo *Pei campi*, intorno al quale, per chi ne subisce l' incanto estetico, circola veramente l'atmosfera campestre: talmente quella figurina e il gregge vi mettono nell' anima e nel pensiero al vivo il motivo che ha ispirato lo scultore, con tutto l'accento della sua fisionomia plastica pittorica.

Una indefinibile finezza d'interpretazione, ha trasfuso in quelle figurine il profumo agreste del soggetto. E il gran segreto di quell'arte sincera e così sapiente nell'imprimere nella creta la vita veduta e vissuta, sta appunto nella serena semplicità con cui ricava il migliore partito estetico dal vero, senza alterarne menomamente la fisionomia.

Egli vi dà l'impressione del patetico ch'è nel soggetto, eppure non cade mai nella *pastorelleria*, in ciò che costituisce il convenzionalismo della poesia campestre.

Per servirmi di un'espressione letteraria, la sua intelligenza artistica, per quanto si riferisce all'interpretazione dei motivi campestri, rispecchia la semplicità di certe terzine dantesche, ove le pecorelle veggonsi uscire dal chiuso, e il villanello, che veggendo il mondo aver cangiato faccia in poco d'ora, prende il suo vincastro e fuor le pecorelle a pascere caccia.

È, infine, il vero sentimento della natura, espresso con candore e facilità, sottilmente compenetrato nella creta, rigorosamente tradotto nella sintesi di un motivo, profondamente osservato.

In quest' arte, compenetrata per necessità tecniche ed estetiche, dalle dottrine dell' impressionismo, Bistolfi ha impiegato le migliori qualità del suo ingegno, e non trascurava nulla per elevarla a quella sincerità di ispirazione e di fattura, che solo può darle un posto distinto dalla produzione industriale di semplice gusto, ch' è la marca di fabbrica della chincaglieria. Bistolfi ha portato il trespolo all'aria aperta, non altrimenti che i pittori vi portano il cavalletto; e dai suoi studi sul vero, studi che abbozzano con indicazioni plastiche riassuntivissime il carattere e il sentimento dei motivi, deriva appunto l'intensità dell'accento estetico che sprigionano le sue figurine.

Chi ha veduto nello studio del nostro scultore alcune di quelle impressioni, nelle quali, insieme all'embrione dell'opera, è già definito tutto quanto deve costituire il suo carattere e il sentimento, può avere un criterio della straordinaria facilità con cui Bistolfi riesce alla perfetta sintesi della poesia della forma.

E chi ha vedute le sue figurine, i suoi gruppetti agresti, sa che le loro piccole dimensioni non diminuiscono nello spettatore il senso del vero.

Il *Boaro* e *Al Sole*, sono le opere di maggior dimensione eseguite dal nostro Leonardo in quel sentimento, e per esse e in esse ci pare raggiunta nella statuaria piemontese la migliore estrinsecazione plastica del sentimento della natura e della vita, interpretate mediante l'osservazione del vero.

Ma, come abbiamo detto, il temperamento estetico di Bistolfi, raffinato da una perfetta educazione artistica, non poteva chiudere il corso del proprio svolgimento in una sola maniera, nelle formule di una speciale dottrina. Per necessità logica dovette vivamente scuotersi e tentare nuove vie, fiancheggiando con nobile ardimento il movimento tecnico e ideale dell'arte moderna.

Il passionalismo e il sensionalismo non potevano trovare indifferente una così potente fibra d'artista. Tanto più che

in quei due caratteri estetici dell' arte contemporanea, è implicato il sincero ritorno all'ispirazione del vero. Il vigoroso gruppo *Gli Amanti*, opera potentemente espressiva della passionalità pensosa e nervosa dei nostri giorni, è il prodotto della ricerca di una nuova maniera, con la quale Bistolfi, aderendo al movimento estetico dell' ambiente, riassume il primo splendido periodo dell' attività ideale e tecnica della sua carriera.

In quel gruppo vibra e si estrinseca con accento plastico sorprendente la psicologia del soggetto; esse non sono soltanto due figure, sono due stati d'animo, come li avrebbe resi Bourget, in una sintesi scultoria.

Nella via artistica percorsa con tanta sicurezza e agilità di mezzi da Bistolfi, *Gli Amanti* segnano il primo arresto che l'artista fece per orientarsi e riprendere il suo glorioso cammino, rinnovellandosi nel pensiero e nel sentimento dei suoi contemporanei. L'uomo in sè, nei suoi elementi passionali, è diventato il soggetto della sua osservazione estetica; ed in quella via non tarderà a toccare all'ultima conseguenza d'una idealità che si disinteressa della vita fisica, per assurgere alla interpretazione della vita morale e intellettuale dell'ambiente; non tarderà ad arrivare al *simbolismo*, di cui è un'espressione scultorica veramente geniale la colossale figura della *Sfinge*, che Bistolfi eseguì per il monumento sepolcrale della famiglia Pansa.

La *Sfinge*, che con modernità e con un'originalità assoluta, rappresenta il pensiero del mistero della morte; la *Sfinge* che simboleggia tutta la terribile poesia del sepolcro e l'indefinito sentimento dell'*al di là*, rimane, a parer mio, il monumento funebre più significativo ed espressivo del concetto della morte e dell'infinito nel pensiero moderno. In essa vi è tutto lo scetticismo sentimentale e l'inquietudine quasi morbosa dell'uomo moderno, che si ripiega nel pensiero della morte e pone a se stesso il problema dell'infinito. È una statua che ha il fascino irresistibile. Il vederla impone il turbamento che vi dà la lettura di al-

cuni dialoghi di Giacomo Leopardi. La *Sfinge* ispirò già più d'un poeta, e chiunque l'abbia veduta ne porta nell'anima le stigmate della sua suggestione morale ed estetica; ond'è che il proclamarla il capolavoro di Bistolfi, per quanto sia giudizio da lasciarsi ai posteri, non ci sembra opinione arrischiata.

Ed è la *Sfinge* che, data la speciosità del motivo, spiega la potenza artistica che Leonardo Bistolfi adoprò nell'arte monumentale. Infatti, essa non è che il più evidente saggio della potenza intellettuale con cui lo scultore nostro sa raggiungere l'espressione morale e ideale in una sintesi plastica. Il monumento, quando non è semplicemente decorativo, cioè quando non ha ragione vera di essere in arte, deve necessariamente essere il prodotto della facoltà rara di rendere il sentimento delle gesta e degli eroi che lo ispiravano; ed è perciò che il *simbolismo*, che non ha da fare con la decorazione allegorica, può raggiungere nell'arte monumentale la massima espressione plastica.

Questa verità intuì Bistolfi nell'eseguire quasi tutti i suoi bozzetti di monumenti, e con essa diede le più nobili e concludenti battaglie nei concorsi, ai quali prese parte suscitando sempre intorno all'opera sua discussioni e decisioni, che direttamente e indirettamente l'onorarono come uno dei migliori artefici dello scalpello viventi.

I suoi bozzetti di monumenti hanno tutti una storia, che noi non possiamo narrare, ma che rimane ad illustrare il movimento dell'arte italiana moderna nei momenti più decisivi. I principali fra quei bozzetti, quello per il monumento al Generale Garibaldi, pel concorso di Milano del 1881, e quello pel monumento al Duca di Aosta in Torino del concorso 1892-93, appunto perchè non vennero scelti dalle Commissioni incaricate di aggiudicare l'opera, stanno, nella storia della scultura contemporanea, per l'intensità del loro valore artistico in ordine morale, tecnico ed estetico, fra le cose che meglio e più vivamente

danno una perfetta, altissima idea del movimento. In essi si compie la rivoluzione e l'affermazione di quanto veramente definisce il progredire dell' arte nei nostri tempi, il suo continuo connaturarsi con ciò che costituisce il sentimento e il pensiero della società moderna.

Come illustrazione dell'operosità e del temperamento dell'autore, nato ed educato a far palpitare nella creta la passione e l'idealità del suo *mezzo* sociale, quei bozzetti sono un vero riassunto di tutte le qualità d'intelletto, d'occhio e di mano, mediante le quali Bistolfi, sempre all' avanguardia fra i più arditi e concludenti del nostro tempo, seppe trasfondere nella materia le grandi idealità che lo sostennero nella sua omai gloriosa carriera. Se a quei bozzetti aggiungi il monumento che sorge in Aosta, dedicato alla memoria del padre *Laurent de Lachenal*, nella rappresentazione della cui figura l'autore ha spiegato tutta la sua forza di ampio e nervoso modellatore e la sua finezza di esteta psicologo, senti pienamente giustificata nella vita e nella storia dell' arte italiana la gloria di Leonardo Bistolfi; gloria destinata a sopravvivere alle vicende delle dottrine, poichè trova il suo fondamento nella più sincera, profonda e completa estrinsecazione di un grande artista, che alla gloria è nato e si è elevato col lavoro e lo studio, con un nobile disinteresse per tutto che non si riferisca al decoro, al senso, al sentimento dell'arte.

D. CALANDRA.

Davide Calandra, l'unico degno di contrastare con successo a Bistolfi il concorso pel monumento al Duca di Aosta, ha sortito dalla natura un ingegno agilissimo e pronto nell' assimilare e rendere con una finezza estetica squisitissima l'idealità dell'arte moderna. Si può dire sia un dei più facili e geniali volgarizzatori dell'indirizzo e delle dottrine che altri ha determinato, iniziando pochi eletti alla loro idealità di precursori, dal punto di vista tecnico ed estetico.

Nemmeno Calandra si lascia immobilizzare nella essenza plastica di una maniera d'intendere ed esercitare

l'arte; sfuggì anch'esso con suprema agilità d'intelletto il pericolo di cadere nel metodismo estetico, e accolse nell'opera sua, senza pregiudizio, il fiore delle dottrine e degli intendimenti che agitavano in senso progressivo il nostro ambiente artistico.

La scoltura di Calandra, siasi egli ispirato alla leggiadria del genere, al vero o al sentimento eroico; siasi manifestato con le dottrine del realismo o con quelle dell'impressionismo; abbia trovato fondamento nell' osservazione del vero o nei capricci della fantasia, fu sempre improntata da un senso di spiritosa eleganza, ch'è ciò che la rende piacente, anche quando manca d'intimità estetica e d'ingenuità d'ispirazione.

Nella sua tecnica è adombrato fra la snellezza del modellare fiorentinesco, da orafo scultore, un punto di ricerca pittoresca, espresso con ciò che i Francesi chiamano *faire blond*, ovverossia *faire flou;* ciò che in gran parte prestasi ad ammòrbidire chiaroscurando la materia plastica. In questo senso, che accentua un superficiale disdegno per il sentimento classico, e permette d'introdurre nell'opera un profumo decorativo che non ne guasta l'intimità poetica, Calandra riuscì sempre a trasfondere nelle sue produzioni il fascino delle cose brillanti e spiritose, una espressione di giocondità estetica che ben dispone lo spettatore.

L'arte di Calandra è fatta di seduzione; vi afferma l'artista senza darvi tempo a meditare, vi trascina all'ammirazione col sorriso sulle labbra, che non è malsana civetteria, ma una specie di bellezza festosa e fastosa, incantevole come tutto ciò ch'è fresco, lieto, profumato e lucente.

Questa spiritosa eleganza non l'abbandona mai, si può dire sia il suo accento artistico. Può mutare argomenti ed inspirazione, eseguire la figurina o il monumento; ma nel suo plastico modo di fraseggiare, vi parli agli occhi o all'anima, nella sua maniera vibra sempre il tono brioso e spigliato di quell'accento. La ricerca della grazia che s'accoppia alla bravura, come la intendono i maestri francesi, che mettono

un punto di scapestrateria nelle cose più serie della vita, ha gran parte nella produzione di Calandra; ma, intendiamoci, con giusto equilibrio, con degli elementi puramente estetici, senza i quali sarebbe più che una punta, una vera scorreria nel campo decorativo.

Ed ecco perchè Davide Calandra, che non è mai rigido e pensoso, o fieramente castigato, riesce a fare dell'arte seria, soppannata da tutte le seduzioni dell'arte piacente e piacevole. Un po' più in là nella artificiata vibrazione della grazia elegante, vi è la scoltura di fantasia, che non esclude la gloria, come lo prova la fama dello scultore Giorgio Van der Straetten, le cui figurine, modernizzando con spirito di denudante e raffinata eleganza le grazie del *rococò*, gli hanno assegnato un dei primi posti nella storia della scultura contemporanea. — Chi non vorrebbe infatti essere l'autore di *Watteau Ledy* (1889) e chi sdegnerebbe respingere la espressiva finezza dell'*humour* che è in *Kiss me!* In arte ognuno può essere grande alla propria maniera.

Calandra ha raggiunto il perfetto sviluppo della propria individualità e si è fatto un posto distinto ed elevato nella scultura contemporanea, serbandosi fedele al proprio temperamento, all'inclinazione della sua natura artistica, non mutando mai la idealità artistica che deriva dal suo modo di sentire e di vedere. Egli portò, e spesso in forma superlativamente artistica, l'elegante spiritualità del suo genio nell'arte monumentale, nella quale emerse con splendidi trionfi, quasi tutte le volte che tentò la sorte dei concorsi.

Chi ne abbia, con interesse artistico, seguito l'attività tecnica e ideale, attraverso le molteplici prove del suo ingegno, non trova selezione di continuità in quell'impronta estetica delle sue opere; in questo senso, è uno degli scultori più fisionomici e costantemente personali della scuola piemontese. Da *Penelope* al monumento per il Duca d'Aosta, del quale, com'è noto, vinse il concorso in confronto di emuli valorosi, Calandra ha sempre dato alle sue opere il fondamento brioso dell'elegante vivacità della sua fantasia.

In certe opere minori quel fondamento è più evidente, specialmente in quelle prodotte nei primordi della sua carriera, dove abbondarono i busti, i bronzi e le terre cotte. *In sedia chiusa* (1881); *Cuor sulle spine* (1882); *Sirene, Alla predica* (1883); *Tigre reale* e *Fiore di chiostro* (1884); *Un Mamalucco* (1886), sono tutte opere che esaltano quel sentimento elegante dal patetico al drammatico. Con la stima degl'intelligenti, Calandra acquistò la simpatia del pubblico, di cui seppe far vibrare la sensibilità ottica e morale.

Fra quei primi ottimi saggi del suo ingegno ebbe fortuna di popolarità *Il fiore di chiostro*, un busto in marmo che, lontano da ogni carattere mistico, ha il pregio di elevare alla più fine espressione elegante il patetico della poesia claustrale. L'originale fu acquistato da S. M. il Re; e ne fece delle riproduzioni numerose a Torino, ad Anversa, a Londra, a Pietroburgo, a Gand.

L'aristocrazia elegante della cornetta è in quel *Fiore di chiostro* espressa con vera interpretazione artistica, ed a ciò deve senza dubbio la sua fortuna. *Tigre reale*, ispirata dal romanzo omonimo, è il dramma passionale del genere di Calandra; ma è la passione artificiata dell'eroina di Verga: l'animalità e la ferocia dissimulata fra le grazie seducenti del lusso e della vita aristocratica. E quell' ispirazione è appunto in perfetta armonia con le tendenze del nostro scultore, che non avrebbe potuto fare del sensazionalismo se non in quel senso.

Nella stessa diretta interpretazione del vero lo spirito brillante e seduttore dello scultore è presente, e lo guida alla conquista della forma caratteristica e colorita. *Il primo solco* (1888); *Traverso i campi* (1890); *C'è un gatto morto, Caccia furtiva*, opere trionfanti all'Esposizione del Circolo degli artisti e alla Promotrice, rappresentarono Calandra che s'ispira alla vita dei campi e fa della scultura pittorica con sincerità d'intendimenti.

Egli vi riesce, così che l'*Aratro*, insieme alle *Oche* di Leonardo Bistolfi, venne acquistato per la Galleria Nazionale

d'arte moderna; e vi riesce, rimanendo individuale, facendo alitare il senso della sua spiritosa eleganza esprimendo il carattere dei motivi agresti.

Ma quella caratteristica, che ci piace affermata, è sostenuta da qualità artistiche superiori, tali che lo schierano fra i primi artefici dello scalpello. Lungi dal nuocergli, elevata alla dignità del sentimento epico, con bravura personale, gli giova nel difficile arringo dell'arte monumentale alla quale lo scalpello di Calandra diede pagine meravigliose di seduzione estetica.

In uno dei quattro concorsi pel monumento a Garibaldi in Milano, divise il premio con gli scultori Ettore Ferrari e Balzico. Il bozzetto pel concorso del monumento a Foscolo per Firenze, lo designò all'ammirazione di tutti. A Parma vinse il concorso pel monumento a Garibaldi, ch'è opera di gran pregio, benchè vinta dal bozzetto mandato al concorso di Napoli. In questo bozzetto, in cui il monumento è concepito con unità espressiva, dal punto di vista illustrativo ed estetico, il Calandra ha rappresentato le sette campagne di cui fu duce il grande capitano, raffigurate da sette garibaldini, tra i quali sorge la figura di Garibaldi, che sta come protetto da una figura, che, agitando il vessillo del patrio riscatto, indica la via della vittoria. È un bozzetto che canta la festività dell' eroismo della camicia rossa, come la portavano in giro sui piani lombardi i giovani seguaci dell'Eroe dei due mondi.

L'opera monumentale, che rispecchia di più e costringe nel movimento lirico di una figura di soldato della libertà la principale caratteristica del temperamento di Calandra, credo sia il suo bozzetto pel monumento ad Arnaud, condottiero dei Valdesi.

E a quel risalto estetico concorse non poco il pittoresco costume dell'eroe, mediante il quale l'autore ebbe ampio campo a svolgere la finezza elegante del suo modo d'interpretare e colorire la forma. Sentimento che raggiunse la massima intensità estetica nel basamento del monumento

al Duca d'Aosta, ch'è l'ultima grande affermazione dell'ingegno di Davide Calandra.

Egli nacque in Torino nell'ottobre dell'anno 1856, dall'avvocato Claudio, ingegnere idraulico, cultore intelligente e appassionato di studi geologici ed archeologici, e da Malvina Ferrero, figlia di magistrato, celebre in Piemonte come intenditore e collezionista di stampe. A diciannove anni abbandonò gli studi classici del Liceo per entrare nell'Accademia Albertina, dopo aver passato qualche tempo nello studio dello scultore Balzico, l'autore del monumento al Duca di Genova.

Gli studi dell'Accademia, interrotti per quasi due anni dal servizio militare, furono compiuti da Calandra sotto la direzione del Gamba, poi sotto quella del Tabacchi.

Principiò ad esporre nel 1880 alla Mostra Nazionale. Chi ricordi quei primi saggi del suo ingegno, due busti ritratti e la statua *Le veglie di Penelope*, opere timide e promettenti tra lo spaventoso imporsi dell'opere stupende di quell'Esposizione, si spiega come le opere del Calandra d'oggi emergono ed affermano lo svolgimento del suo ingegno, ovunque la gara dell'arte lo alletti e lo ispiri a nuovi cimenti.

Nella scoltura funeraria Davide Calandra tenne alta la dignità del suo ingegno e del suo valore artistico con le seguenti opere: *Un angelo*, eseguito per la tomba della famiglia Sacchi in Mondovì; un gruppo in gesso, destinato alla tomba dei Fratelli Savi ufficiali d'artiglieria, morti nella campagna del 1860-61; una Cappella gentilizia, decorata di scoltura, per la marchesa D'Angrogna-Pallavicini-Trivulzi in S. Fiorano, presso Codogno. Eseguì anche una bella statua del Canonico Cottolengo per la chiesa del *Corpus Domini* di Torino. — Il Calandra venne successivamente creato socio delle Accademie di Belle Arti di Torino, Milano e Bologna.

Nell'arte di modellare con vivo sentimento plastico del carattere e dell'animo, fecesi buon nome e promette di

emergere con eccellenza d'opere nella scuola piemontese anche Cesare Reduzzi, il quale con prontissimo senso d'arte s'addestrò ai cimenti della forma, mettendo a durissima prova la vocazione.

C. Reduzzi.

Nato a Torino li 24 settembre 1857, Cesare Reduzzi ha diritto ad un posto nel novero di coloro che seppero elevarsi e preponderare, conquistando palmo a palmo una bella posizione sociale che, con una somma di sacrifici e di operosità instancabile, rappresenta una splendida vittoria sul contrario destino.

Chiamato giovanissimo dalla vocazione ad accostarsi alle fatiche dello scalpello, dovette scegliere la via più dolorosa, e s'allogò in qualità di garzone presso il celebre scultore in legno Giovanni Tamone, il quale teneva studio alla maniera antica; maestro più che padrone di coloro che andavano a chiedergli pane e avviamento nell'arte dell'intaglio.

Reduzzi non tardò a procacciarsi la stima del maestro, che prese a volergli bene e gli facilitò l'entrata nell'Accademia Albertina, dove si distinse durante i corsi di disegno, plastica e scultura, compiuti sotto la direzione del professore Tabacchi.

Alla Promotrice e al Circolo degli artisti, Reduzzi esordì con alcune terrecotte, abbondanti di sincera interpretazione del vero, attraverso un temperamento disposto a sentire più la grazia che la forza della poesia del motivo. *Cerèa* — *Al ballo* (1885), comparse alla Promotrice, procurarono al suo amor proprio d'artista le prime soddisfazioni.

Nel 1886 espose un gruppo in gesso di maggiore importanza estetica, e n'ebbe un successo tale da consigliarlo a tradurre in bronzo la sua opera, che col medesimo titolo, *Carezze*, fu venduta all'esposizione della Promotrice dell'anno seguente.

Gran parte della sua attività impiegò il Reduzzi nello scolpire dei busti-ritratti, fra questi quello del compianto Duca d'Aosta.

Nel 1891 Cesare Reduzzi diede la sua battaglia artistica più seria e decisiva, per gli intendimenti voluti e raggiunti. Col *Tiberius Claudius*, egli esplicò infatti le grandi qualità artistiche, che le circostanze gl'impedirono di far emergere in lavori di gran mole, ai quali certo non sarebbe stato inferiore, ove la fortuna gli avesse sorriso con maggiore abbandono. Il *Tiberio*, acquistato pel Museo Civico di Torino, diede allo scultore Bistolfi, giusto e sincero estimatore dell'ingegno dei suoi colleghi, occasione a scrivere di Reduzzi sull'Album della Promotrice. A quella testimonianza del grande artista cediamo volentieri lo spazio per rendere in queste pagine onore all'opera dello scultore: « Egli, scrive Bistolfi, ama l'arte coll'amore che tempera « le anime alle abnegazioni ed alle amarezze che l' arte « procura; egli ha nell'arte la fede che non permette as- « solutamente di transigere colla propria coscienza e che « spesso non tollera nè pure un accordo soddisfacente tra « l'idealità dell'artista ed i bisogni più imprescindibili del- « l'uomo. »

Parole che scolpiscono l'artista nella lotta e ne rendono più meritevole il trionfo.

E parlando del bronzo di Reduzzi, lo scultore che brandisce la penna per rendere omaggio ai suoi compagni di fede, scrisse: « Il bronzo di Reduzzi è *una forte e sentita* « opera d'arte, piena di pensiero e di dignità. La testa « specialmente è d'una freschezza e d'una spontaneità « tecnica e d'un'efficacia fisiologica ammirabili, e chi sente « così, può dire molte e non sfuggevoli cose.

Il vaticinio di Bistolfi s'avverò, poichè nell'anno seguente Reduzzi, modellando il monumento per Quintino Sella, pel concorso della scuola degli ingegneri del Valentino, vinceva la prova con una statua dello statista scienziato, piena d'impronta morale ed estetica.

C. DEBIAGGI.

Fra i giovani più operosi, conta orami buone e vere affermazioni Casimiro Debiaggi, ch'entrò nell' arte intorno al 1887, con una figurina in bronzo rappresentante

l'*Industria*, condotta per commissione di un egregio industriale torinese. Il Debiaggi ha anch'esso il sentimento della dignità tecnica ed ideale che la moderna scuola piemontese ritemprandosi al vero, ha voluto per fondamento principale alla sua intelligente operosità. Ne ha dato ottimo saggio con la sua statua in bronzo *Musica rusticana*, dove, se non vi è novità di concetto, l'interpretazione plastica del motivo (un ragazzo ignudo, che seduto sopra una roccia suona lo zufolo rusticano), l'esecuzione severa e concettosa bastano a sostenere l'importanza dell'opera d'arte. Quella statua venne esposta all'Esposizione della Promotrice dell'anno 1890, e fu acquistata da S. M. il Re.

Il Debiaggi trattò con molta serietà d'intendimenti artistici anche il ritratto, e parecchi dei suoi busti ritratti meritano essere ricordati fra le cose migliori che lo scultore piemontese produsse in questi ultimi tempi. Il busto di S. A. R. il Principe di Carignano, eseguito per commissione del Re, e i busti dei due benefattori dell'Istituto dei ciechi di Torino, testimoniano per lo scalpello del Debiaggi in questo ramo dell'arte. Sfiorò l'arte religiosa, e per essa eseguì due statue pel collegio del Sacro Cuore, un *S. Giuseppe* ed un'*Immacolata*. In queste due opere vi è freschezza d'intendimenti e dignità di esecuzione.

Nel 1889 eseguì in pietra-Gallina un gruppo che adorna il timpano della porta centrale della chiesa di S. Gaetano al Regio Parco. Quest'opera condusse col proposito di accostarsi quanto più poteva al carattere romanico, e in quel concetto spiegò intelligenza decorativa.

Nella scoltura funeraria diede saggio del suo modo di intendere la poesia della morte, con un gruppo in marmo in altorilievo, rappresentante la *Carità*, pel mausoleo della famiglia Canale di Zoagli, Liguria. Modellò pure diversi medaglioni commemorativi, fra i quali quello della Cappella mortuaria della famiglia Dellachà a Moncalieri, quello di Don Bosco, e quello della signora Giannone per il cimitero di Bussolino.

T. Pozzi. Fu oltremodo operoso anche il giovane scultore Pozzi Tancredi, nato in Milano nell'anno 1864, allievo dello scultore Giuseppe Dini. L'elenco delle sue opere dicono con quale entusiasmo e con quale virtù di laboriosa costanza si dedicò allo scalpello.

Esordì all'Esposizione del 1884, con una statua in gesso grande al vero, dal titolo: *Sarà tempesta?* e d'allora in poi non mancò mai di esporre il prodotto dei suoi studi e delle sue fatiche tanto alla Promotrice che al Circolo degli Artisti (1).

Si dedicò anche al ritratto, e ritrasse dal vero l'effigie degli onorevoli Berti, Chiaves, Coppino, Borelli. Un suo busto in bronzo stupendamente riuscito, e che ritrae al vero le sembianze del generale Robilant, adorna l'asilo infantile del Lingotto, paesello del territorio di Torino. Nella palestra e vedetta del Club Alpino italiano, sezione di Torino, Pozzi Tancredi è rappresentato dai busti del Principe Amedeo e di Mario Andreis.

Al Cimitero monumentale di Torino l'alacrità artistica di Pozzi ha dato due monumenti sepolcrali: quello della famiglia Pozzi, dov'è una statua del Redentore in bronzo che posa sopra un piedestallo bizantino; e la tomba della famiglia Frizzoni.

Tancredi Pozzi prese parte ai principali concorsi per monumenti, che dal 1885 incitarono gli artisti italiani a gareggiare nell' illustrazione plastica dei nostri grandi contemporanei.

G. Sartorio Giuseppe Sartorio, di Mattia, nacque in Boccioleto (Valsesia) nel 1854. Compì i suoi studi a Varallo, a Torino, quindi a Roma.

---

(1) Tancredi Pozzi espose alla Promotrice di Torino: 1884, *Sarà tempesta?* — 1885, *Ritratto di donna* — *Ritratto d'uomo* — *Patagone in vedetta.* — 1886, *Giuseppe Dini* — *Ritratto di donna* — *Annibale* — *Regata vinta.* — 1887, *Tancredi innamorato* (gruppetto equestre in bronzo) — *Il Progresso* (frammento) — *Il genio delle Alpi* (statua in cemento). — 1888, *Ritratto d'uomo* (busto in marmo) — *Ettore Fieramosca.* — 1889, *A San Filippo* — *Kamir.* — 1890, *S. A. R. il Duca d'Aosta.*

A Varallo ebbe per maestro lo scultore G. Antonino, all'Albertina il Tabacchi, ed a Roma frequentò l'Accademia di San Luca.

Sartorio in arte è figlio della propria costanza nel volere, poichè, per acquistare un degno posto nella schiera degli artisti, dovette lottare contro ogni sorta di difficoltà, che non gli impedirono la riuscita che lo rende giustamente stimato nel mondo dell'arte.

Modestissimo, schivo dall'avanzarsi nel mondo a spintoni, vive dell'arte sua e per l'arte sua, studioso degli effetti ritratti dal vero, correttamente audace, tranquillamente espressivo. Uno di quegli artisti di cui non s'indovina l'ingegno, e che si giudicano soltanto, meravigliando spesso, a opera compiuta.

Il Sartorio non espose di frequente alla Promotrice, avendo impiegato il suo migliore tempo nell'esecuzione di monumenti e ritratti che testimoniano del suo valore nel trattare la creta, il marmo e il bronzo. Lavorò molto in Sardegna e in altre principali città italiane, intorno ad un gran numero di monumenti sepolcrali e a ritratti.

Fra i monumenti del Sartorio, vinti in pubblico concorso, sono notevoli: il monumento al conte Gustavo Ponza di S. Martino, che sorge sulla piazza di Dronero; il busto di Garibaldi sulla piazza omonima di Cuneo; il monumento a Quintino Sella, collocato sulla piazza della città d'Iglesias in Sardegna. Nella piazza di Cagliari sorge, opera del Sartorio, una piramide ornata di figure, dedicata ai Sardi caduti nelle patrie battaglie. Sono suoi molti monumenti nel cimitero di Cagliari, fra cui quello al rinomato erudito canonico Manno. Vinse ultimamente il concorso pel monumento a Cristoforo Colombo in Sassari.

Fra i moltissimi busti in marmo eseguiti dall' egregio artista si annoverano quelli di Fatimo, architetto; di Giovanni Toselli attore drammatico, quello del pubblicista Nicolò Vineis nel cimitero di Cuneo e quello del Re Vittorio Emanuele, collocato nella piazza di Sassari.

Nella scultura decorativa è altrettanto abile e fine, quanto nella scultura che trae le sue ispirazioni da un' arte di maggiori ardimenti. Molto c'è da sperare da questo pensatore, che ama forse troppo lo starsene nascosto (1).

G. REALINI.

Fra coloro che con maggiore frequenza lavorarono intorno ai monumenti che in questo decennio sorsero ad abbellire le aiuole del camposanto di Torino, si fece buona fama d'ideatore e di esecutore Realini Giuseppe di Ligornetto (Svizzera), allievo dell'Accademia Albertina. In quello speciale ramo dell'arte dello scalpello svolse di preferenza il proprio ingegno, non trascurando l'arte intima ed espressiva di cui diede soventi saggio nelle Esposizioni annuali della Promotrice. Infatti, nel 1879 espose un suo busto in gesso che aveva per soggetto l'espressione dello *Sconforto*. Nel 1880 espose *Modestia*, busto in terra cotta. E in questo genere, riescendo piacente, continuò ad affermarsi con *Farfalla* e *Di sottecchi*, testine in terra cotta, e un *Sogno infantile* (1881). Fu più significativo con l'*Ultimo addio* e col gruppo in gesso: *Mecum in cælo* (1883-1884). — *Giustizia ci faremo*, *Ritratto di donna* (in marmo), *Dignità*, busto in gesso, il busto del sacerdote don Bosco, *Ideale*, busto in bronzo, sono le opere che completano l'elenco di quanto il Realini espose alla Promotrice di Torino.

LUIGI MELCHIORRE.

Quest' arte del genere e del ritratto ebbe due solerti cultori in Melchiorre Luigi di Valenza d'Alessandria e Rossi Arturo di Novara, domiciliati a Torino.

Il Melchiorre diede prova di vivacità di fantasia, trovando ispirazione così nella vita come nella storia. Comprese il genere largamente e ne portò lo spirito tanto nell'umoristica interpretazione di soggettini colti sul vero, quanto nella rappresentazione d'un sentimento e d'una figura storica. La sua opera è variatissima e lo dice quanto espose

---

(1) Sartorio espose alla Promotrice: 1881, *L'arrivo* (altorilievo in terracotta). — Nell'Esposizione nazionale del 1880 era rappresentato dall'*Odalisca*, busto in marmo, da uno *Studio di espressione*, busto in gesso e da un *Gruppetto* in marmo.

alla Promotrice dal 1884 in poi. Infatti espose *L'miportuno*, *Maria Maddalena*, *Tunin* (1884), *Ritratto d'uomo* (1885), *La Pietà*, *Vinsi* (1886), *Cleopatra*, *Luce ed Arte* (1887), *Alla Zootecnica*, *In processione* (1888), *Giuseppe Garibaldi*, *San Giovanni* (1889), *La cantoniera* (1890), *Portatrice d'acqua*, *Africa* (1891).

A. Rossi.

Rossi Arturo si dedicò più specialmente al ritratto e n'espose parecchi alla Promotrice, fra i quali i medaglioni di Giuseppe Regaldi e Quintino Sella (1885), e i busti del prof. Richelmi Prospero, del prof. J. Canini e dell'architetto Alessandro Antonelli. Alcune teste in bronzo e in marmo, lo dissero ben disposto anche alla esecuzione che richiede il genere per toccare alla sua espressione estetica.

Dicendo del compiacimento intimo provato nell'adempiere al compito di scrivere sull'Album della Promotrice sopra alcune opere di scoltura, Leonardo Bistolfi affermava, che non soltanto dai meriti artistici della produzione a cui trovavasi di fronte, ma più dalle tendenze e dalle intenzioni ch'essa rivelava, traeva origine quella sua intima soddisfazione di scultore e d'artista. Con minore autorità di Bistolfi, di fronte all'opera dei più giovani, che dopo un recentissimo e brillante esordire nell'arte statuaria hanno costituito il nucleo, su cui si fonda per stabilità di promesse le più liete e fresche speranze della scuola Piemontese, sentiamo ancor noi fiorire nell'animo un vivo sentimento di soddisfazione. E quel sentimento, in noi, risponde alle impressioni, dovute meno a quanto di affermativo abbiamo trovato nelle opere di quei giovani, che della dignità ed elevatezza estetica testimoniate da quanto in esse vi è d'intenzionale.

Bottinelli Giuseppe, Carestia Zeffirino (1), Luigi Contratti, Pietro Canonica, Biscarra Cesare, entrano in cotesta rivista del movimento dell'arte del nostro secolo in Piemonte, con l'invidiabile privilegio di chi, ereditando un patrimonio

(1) Vedi biografia a pagina 521.

d'esperienze, se felicemente dotato per servirsene a proprio vantaggio, può affrontare l'avvenire con sicurezza di fede e di propositi.

Ond'è che, come scrive lo stesso Bistolfi, nel suo magistrale articolo sulla scultura del 1890: « L'impresa coraggiosa tentata prima da pochi, energicamente, attrae ora « la *più gran parte degli ultimi venuti*, e quasi ogni nuova « Esposizione apre la via a delle efficaci affermazioni, a « delle nuove rivelazioni. Ed intanto ogni artista — s'intende degli eletti — va assumendo nella rappresentazione « dei propri concetti un carattere personale: *e la visione « della natura ha, attraverso la materia che lo scultore « adopra* — qualunque essa sia — *un' interpretazione ingenua ed onesta tendente a riprodurre le commozioni « soggettive che questa visione procura.* »

I giovani scultori che abbiamo nominati portano tutti con sè il convincimento di quella ingenua ed onesta necessità di esaltare il cuore e l'intelletto, mossi al concepimento dell'opera d'arte dalla visione della natura; ed è con quel nobile sentimento estetico, ch'esclude ogni volgarità, ch'essi muovono i lor primi passi nell'arte e s'avviano alla conquista del loro avvenire.

GIUSEPPE BOTTINELLI.

Bottinelli Giuseppe, di Biella, fin dal suo esordire ha aderito con ardente convincimento ed ottime disposizioni naturali ai principii estetici, che sono il tormento di chi non ha l'anima fortemente temprata a intendere e sviscerare soggettivamente la poesia del vero.

Due gruppetti, che riassumono con evidenza di accento plastico ed ideale gl'intendimenti seriissimi del Bottinelli, lo appalesano meravigliosamente dotato delle qualità tecniche e morali, che sono ormai indispensabili a sostenere il decoro della propria operosità, tra la severa ed alacre ricerca della scultura contemporanea.

Ed è guardandosi intorno, seguendo le più fresche e nobili indicazioni offertegli dall'ambiente artistico piemontese, ed esaltando con sincerità sè stesso, che Giuseppe

Bottinelli riuscì al promettente successo che ottennero le sue opere più significative e concludenti nelle Esposizioni del 1889 e 1890.

Il gruppetto in bronzo del 1889, che una buona fotoincisione riprodusse nell'Albûm della Promotrice, è ispirato da una scena alpestre, dove un piccolo montanaro, coi suoi agnelli, discende dal pascolo a valle, cantando la sua canzone. Con fine sentimento di modernità scultoria, rilevando gli accenti pittorici del motivo, mediante una composizione e un modellare serrato e concettoso, l'autore colse al vivo ed effigiò nel bronzo la poetica del soggetto, e testimoniò così la profonda fede ch'egli porta agli intendimenti estetici della nuova scuola, nonchè il di lui valore nel farne seria esperienza soggettiva.

Pel gruppo da tradursi in marmo, esposto dal Bottinelli nel 1890, nel quale l'autore interpretò il precoce istinto della maternità in una contadina undicenne, egli ha messo a contributo tutto il suo talento di semplice e solido modellatore, non per far pompa di abilità tecnica, ma per rendere nella sintesi plastica più espressiva il sentimento morale del suo soggetto.

« Le sensazioni — scrive Bistolfi — che agitano quelle « due modeste creature, che mettono in sussulto quei due « piccoli corpi, sono *vedute* e riprodotte con una sincerità « che si manifesta in tutte le parti del gruppo e che gli « dà un *senso di vitalità interessantissimo*, senza toglierli « una certa grazia conquistatrice. L'artista ha espresso « quanto voleva esprimere, *servendosi dei mezzi più sem-* « *plici*, cercando cogliere nel modello tutti i più sottili « significati della forma ».

La notizia dell'opera di Giuseppe Bottinelli si completa col ricordo dei seguenti lavori, comparsi alla Promotrice: *Ritratto d'uomo* (busto in marmo) — *Quintino Sella* (statuetta in bronzo) (1886). — *Ritratto d'uomo* — *Testina* (1887). — *Primi fastidi* (in marmo) (1890). — *Costume del Friuli* — *Il Principino Umberto di Savoia* (1871).

L. CONTRATTI. Luigi Contratti venne a Torino da Brescia, dove esercitava il mestiere dello scalpellino, mentre era ancor giovanissimo. Con precocità d'entusiasmo, sostenuto da un ingegno vero e predisposto a vincere le difficoltà dell'arte, frequentò i corsi accademici dell'Albertina e, nello stesso tempo, lo studio dello scultore Leonardo Bistolfi.

All'Accademia guadagnò il premio dei principali concorsi; nello studio del Bistolfi condusse la prima opera che uscì a far testimonianza del di lui ingegno nelle esposizioni della Promotrice: quel *Vaso* ornamentale, che l'Album riprodusse fra le migliori cose dell'Esposizione 1889, e che l'egregio critico conte Toesca giudicò « *lavoro pensato ed eseguito con gusto fino e delicato;* un gioiello, in una parola, di lavoro d'arte. »

Infatti in quella prima manifestazione del proprio genio artistico, il Contratti aveva espresso in una felicissima trovata le quasi istintive facoltà decorative che, disciplinate a serietà d'intendimenti, gli resero facile portare tutta la distinzione di gusto e l'agilità d'esecuzione nelle opere che, con maggiore evidenza, lo definirono poi un vero artista.

Il *Vaso* era stato preceduto da due testine spiritose nel sentimento, espresso con modellazione briosa.

Dallo studio di L. Bistolfi il giovane scultore passò a quello di L. Belli, presso il quale lavorò parecchio, guadagnando un pensionato di due anni al concorso Martinengo di Brescia. Il busto di *Napoleone* fu l'opera che lo affermò con maggior vigoria in questo terzo periodo di studi.

Alcuni busti esposti al Circolo nel 1891, tra i quali un busto ritratto che riproduce la bellezza caratteristica di una signora piemontese (1) hanno spinto il Contratti molto

---

(1) Il successo di queste opere fu veramente significativo. Dopo un cenno critico, che rispecchiava la felice impressione ch'io aveva ricevuto da quel ritratto in un mio articolo nella *Gazzetta del Popolo della Domenica*, riferivo che l'egregio conte Ernesto Di Sambuy, aveva acquistato l'*abbozzo* per S. M. il Re, e che fu geniale la scelta, poichè quella era opera veramente degna di brillare fra gli splendori della Reggia.

innanzi nella estimazione che meritatamente gode, emergendo per qualità artistiche superiori fra i giovani artisti del suo tempo.

A. STUARDI.

Antonio Stuardi (nato a Poirino nel 1862), allievo prima del Tabacchi e poi del Belli, si è fatto assai notare e lodare per un felice accoppiamento della plastica veristica ad uno squisito sentimento d'idealità a tendenza religiosa. Egli è, dirò così, un po' classico, un po' romantico; quasi un manzoniano della scultura; in lui, lo scalpello è moderno, il sentimento è antico. Frutto dell'arte sua, che l'intelligentissimo A. Rizzetti ben chiamò «buona e severa» furono: il gruppo *Charitas*, acquistato dal Re, un vero gioiello, che per poco non fu l'opera più importante della Esposizione del 1889; *Fior di campagna*, busto di valsesiana, d'una bellezza e veridicità parlanti; due altri busti, uno in bronzo, *Savoia!* rappresentante un bersagliere che manda lo scuotente grido di guerra; l'altro in marmo, *Monaca*, altrettanto espressivo del sentimento di religione, quanto *Fior di campagna* è della vita nell'aura libera dei campi. Lo Stuardi è certamente, quantunque non si possa assegnarlo a scuola alcuna con precisione, un artista con carattere proprio, tecnicamente abilissimo.

P. CANONICA.

Pietro Canonica di Torino si è orientato nell'affermativa carriera dell'arte spingendo lo sguardo al di là dei confini della scuola Piemontese, accostandosi alquanto alla maniera elegantemente corretta d'alcuni scultori d'oltr'alpe. La sua scultura fraseggia con insistenza intendimenti di distinzione, una speciale cura nell'impostamento dell'opera, che non è d' ispirazione indigena. In questa maniera, che trova la sua maggiore giustificazione nelle finezze d'espressione e di modellato, Canonica ha una fisionomia propria, che, sviluppata nel puro ordine estetico, può condurlo a grandi e sinceri trionfi.

I soggetti e l'àmbito che meglio si prestano a mettere in bella attività l'estetiche qualità del suo ingegno, sono quelli che accentuano una poesia signorile, di grazia, di

lusso, di lietezza e passione elegante. Con quell'ispirazione condusse la maggior parte dei suoi lavori. Egli, come ben disse il Bistolfi, scrivendo della figurina *Divagando*, esplica nell'arte un temperamento fine e delicato, un intenso amore per la bellezza morbida e persuasiva.

Ne diede un saggio fino dal suo esordire, con la figurina in bronzo che rappresenta una giovane monaca al balcone, trasognata nell'ineffabile e patetica melanconia della rinuncia del mondo; lo riaffermò nella espressione plastica e morale della figurina che dice la preoccupazione della fanciulla biblica al *Fonte di Samaria;* e ancor più lo espresse nell'accennata statuina in bronzo: *Divagando*, « dove la fanciulla dal corpo flessuoso ed elegante solleva « dal placido lavoro i grandi occhi sognanti, immersi in « una lontana visione, come se il suo spirito si fosse smar- « rito, i fantasmi evocati nella calma che la irradia » (1). Ispirazione ed arte ripugnanti al fremito dei muscoli e delle passioni; che s'acquetano e trovano il loro mondo estetico nell'ornato ed elegante *ritmo* della forma.

C. BISCARRA. Cesare Biscarra, di Torino, figlio del pittore Carlo Felice, ha ereditato dalla famiglia, che con lui tocca alla terza generazione artistica, l'entusiasmo per il bello. In questi ultimi anni trovò il garbo d'esprimersi plasticamente e intellettualmente, accettando con lealtà di convincimenti le dottrine dell'impressionismo. Con una modellazione pronta, riassuntiva e vibrata, è riuscito a trasfondere nella creta, e da questa nel bronzo, l'espressiva vivacità dei soggetti che egli sceglie, osserva e riproduce dal vero. Con questa eccitazione d'intendimenti egli eseguì i gruppetti che gli fecero molto onore all'Esposizione del Circolo degli artisti e della Promotrice, tra i quali gruppetti emergono per intensità d'espressione morale e plastica, i due che s'intitolano *Giuanin sensa paüra* e la *Prima midaja*, riprodotti in fotoincisione nell'Album della Promotrice del 1891.

(1) LEONARDO BISTOLFI — Articolo citato.

Col nome di Francesco Sassi, tocchiamo al termine del nostro lungo, per quanto riassuntivo e superficiale, studio del movimento compiuto dalla pittura e scultura in Piemonte, nel mezzo secolo trascorso, dal giorno che si fondava in Torino la Società Promotrice di Belle Arti. — Francesco Sassi, come lo promettono le sue opere giovanili (1), avrà la fortuna di più autorevole e geniale biografo. A noi tocca, soltanto, il gradito compito di ricordarlo in queste pagine, fra i giovani, che la operosa serietà della vocazione ha designati ad entrare nella schiera di coloro che stanno preparando nuovi documenti gloriosi al genio dei futuri storici dell'Arte subalpina.

F. Sassi.

Nè, come abbiamo avuto più volte occasione di affermare in questa nostra modesta opera di cronisti, ai futuri storici dell'Arte subalpina, ove intendano di approfondire ed esaurire lo studio dei fattori estetici, economici e sociali che integrarono e determinarono il movimento della pittura e scoltura moderna nelle nostre provincie, potrà sfuggire la benefica influenza ch'ebbe la Società Promotrice di Belle Arti di Torino, nel mirabile, costante e progressivo rinnovarsi del sentimento e del senso artistico piemontese in questo secolo.

La Promotrice di Torino è forse l'unica, fra gl'istituti congeneri italiani, che abbia, con vera efficacia, raggiunto i suoi fini, impiegando un alto, severo e sereno patrocinio nel disciplinare e promuovere gl'interessi dell'arte e degli artisti.

Vinti i pregiudizi e gl'interessi che tentarono opporsi alla sua fondazione, la Promotrice iniziò l'opera sua e la mantenne all'altezza dei propri statuti, con risultati morali ed economici degni di storia.

---

(1) Espose alla Promotrice, acquistando notorietà di giovane ben disposto a severe e nobili affermazioni artistiche: 1880, *Uno studio di testa* — 1889, *Spunta il sole* (gruppo in bronzo). — 1890, *Corpo a corpo* (gruppo in bronzo). — 1891, *Busto in gesso — Busto in marmo.*

Questo istituto, ormai prospero in ordine amministrativo e tecnico, ha toccato al suo più perfetto incremento, attraverso cinquant'anni di vita rigogliosissima, resistendo agli eventi che, con minore energia, fermezza di propositi e ampiezza d'intendimenti negli egregi uomini che n'ebbero la responsabilità direttiva, ne avrebbero disorganizzato l'azione e l'indirizzo. La storia di quello sviluppo sorprendente e dei suoi relativi effetti economici, è con bella evidente sintesi illustrata dalle note statistiche e dalle biografie del presente volume, e trova la sua perfetta giustificazione nell'intelligente, alacre attività che le varie Direzioni che si succedettero hanno costantemente impiegato nel combattere i fattori di decadimento e provocare quelli favorevoli al migliore e più potente sviluppo (1).

Fortuna rara, per un istituto preposto alla delicatissima missione d'incoraggiare e premiare l'attività del genio dell'arte, la Promotrice ebbe sempre nei suoi principali rappresentanti, degli uomini altamente compresi della loro responsabilità, i quali con l'autorità, l'intelligenza e l'azione seppero mantenerne vivo il prestigio, interessando alla prosperità dell'artistico sodalizio tutte le classi sociali: la reggia ed il popolo. È ormai tradizionale negli uffici di presidenza della Promotrice, la più sollecita cura nel procacciare le simpatie della cittadinanza alla sua opera benefica.

Non meno che alla numerosa schiera dei valenti artefici che la onorano, Torino deve la sua moderna fama di grande centro artistico italiano alle splendide e coraggiose iniziative organizzate negli uffici della Promotrice, che mantennero sempre un perseverante accordo di nobili intendimenti morali ed estetici con l'Accademia Albertina e il Circolo degli Artisti.

(1) Una tabella che pubblichiamo a pag. 632-633 presenta lo specchio dell'operosità della Società Promotrice di Belle Arti di Torino dall'epoca della sua fondazione. Le cifre che vi si riscontrano sono eloquentissime e valgono meglio di qualsiasi più bella pagina a mostrare quanto grande fu il lavoro e spiegare perchè diede così splendidi risultati.

Nessuno ignora che dal marchese di Breme in poi, furono eletti a presidenti della Promotrice gli egregi cittadini che la fiducia del Governo designava all'ufficio presidenziale dell'Accademia Albertina, e che coloro a cui il Circolo artistico affidava le proprie sorti, fecero sempre parte intrinseca ed autorevole della direzione di quella Società. Crediamo che a quell'affiatamento, mantenuto da una così stretta solidarietà di scopi e di reciproca stima, si debba in gran parte il fortunato incremento che le belle arti in Piemonte hanno felicemente compiuto nel nostro secolo. Certo quell'accordo impedì alla Promotrice d'isolarsi nel movimento artistico piemontese, e la mise in condizione di accogliere e rinvigorire tutte le manifestazioni, rinnovando il proprio spirito con deferenza e rispetto alla libertà dell'arte.

Se togli, infatti, le inevitabili e transitorie controversie, che in ordine puramente estetico lo spirito dell'associazione dovette sostenere, quando il conflitto delle opinioni, degli ideali e delle dottrine si faceva più vivo e violento nell'ambiente nostro, si può dire che lo spirito accademico non abbia mai avuto il sopravvento sulla sua attività, e con dignitosa imparzialità non tardò a rendere ragione a tutte le aspirazioni, a tutte le tendenze, a tutte le innovazioni.

Questa liberale elevatezza nell'intendere e realizzare la missione del sodalizio, l'abbiamo veduta trionfare durante la presidenza del conte di Benevello, del marchese di Breme, del conte Panissera di Veglio, e con unanime sentimento la vediamo mantenuta in nobile e proficua azione con l'attuale presidente conte Ernesto Bertone di Sambuy.

E. Di Sambuy.

E il conte Di Sambuy, al pari dei suoi illustri predecessori, non dovea l'onorifico posto al solo fasto del nome e della ricchezza: eleggendolo a membro del Consiglio direttivo dagli anni 1863 al 1865, a vice presidente dal 1866 al 1870, ed elevandolo a presidente dal 1887 in poi, la Società Promotrice rendeva il dovuto onore a una nobile intelligenza, ad un'anima di artista.

In quelle deliberazioni v'era la coscienza che l'illustre uomo era indicato a raccogliere e far onore alle tradizioni lasciate dal Benevello, dal Breme, e dal Panissera.

Non dimentichiamo che, prima d'essere presidente della Promotrice, il conte Di Sambuy aveva acquisite le più alte benemerenze verso l'arte e gli artisti piemontesi e italiani.

A parte il nobile modo con cui aveva illustrato il suo nome in altre forme dell'attività sociale, Ernesto Di Sambuy visse sempre nell'arte e per l'arte, comprendendone la finalità estetica e sociale, maneggiando egli stesso la penna, il pennello e il bulino con sincerità di entusiasmo e di convincimento. Nessuno ignora che l'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1880 fu decisa nel Congresso di Napoli, contrastando ad una precedente deliberazione, che stabiliva la permanenza dell'Esposizione Nazionale a Roma, dietro il caldo patrocinio dell'autorità e della parola del conte Di Sambuy, rappresentante del Municipio di Torino; e che di quella splendida Esposizione egli fu tra i più solerti ed operosi organizzatori, così da meritarsi di venire eletto per acclamazione a Presidente del Comitato esecutivo (1).

Sambuy, consigliere municipale e sindaco di Torino, portò nell'amministrazione cittadina il corredo delle sue cognizioni e l'ardore del suo entusiasmo di gentiluomo artista. Tutte le manifestazioni del bello ebbero in Torino un trionfo e un'affermazione, mentre Sambuy si trovava a capo dell'amministrazione del Comune. Egli fu un sindaco artista, e il suo nome brilla nella storia della più bella epoca del rinnovamento edilizio della capitale del Piemonte. Nel 1884, mentre rappresentava, con decoro pari alla grandezza degli avvenimenti, Torino, ospite della gara del lavoro nazionale, presiedette con la sua solita attività le Sezioni d'arti riunite all'Esposizione Nazionale del Valentino.

---

(1) Fu anche eletto alla Presidenza generale del IV Congresso Artistico italiano tenutosi in Torino durante l'Esposizione. (Vedi *Atti del IV Congresso*).

Anche all'Accademia Albertina, il conte Ernesto Di Sambuy fu chiamato a succedere al conte Panissera nella carica di Presidente. L'onorifica carica disimpegnava con utilità somma di quell'istituto, che da lui ebbe i più liberali e pratici regolamenti, e gl'impulsi tecnici ed amministrativi più consentanei alle esigenze della moderna educazione dei giovani artisti.

Col patrocinio del conte Di Sambuy, coadiuvato dagli egregi componenti il Consiglio di Direzione, la Società Promotrice continua a svolgere la sua attività, uniformandosi allo spirito democratico e riformatore dei tempi, tenendo altissimo il decoro artistico piemontese, di cui fu ultima manifestazione la grande Esposizione nazionale, ch'ebbe luogo nel palazzo del Valentino, e quella Retrospettiva d'arte in via della Zecca, indetta per commemorare solennemente il cinquantesimo anniversario della sua fondazione. Quella solennità ebbe il suo complemento morale ed artistico con l'inaugurazione di una lapide marmorea con fregi in bronzo nella parete a destra dell'atrio del palazzo della Società, in via della Zecca, la quale insieme alla gloria del conte di Benevello, tramanda ai posteri il nome dell'avv. Luigi Rocca, rapito al fervidissimo amore dell'arte e alla Società Promotrice, ch'egli predilesse sopra ogni cosa, il giorno 9 agosto 1888.

L. Rocca

Facendosi, con squisitezza particolare d'animo e d'affetto, interprete dei sentimenti della Società verso colui che l'aveva veduta nascere e ne aveva rette le sorti negli uffici di segretario e di vice-presidente per quarantatrè anni consecutivi, il conte Gioachino Toesca di Castellazzo pubblicava nell'Album della Promotrice del 1888, uno studio biografico e storico dell'avv. Luigi Rocca, che qui riproduciamo nei suoi brani principali, come illustrazione del nome dell'egregio uomo e del movimento artistico piemontese a cui prese vivissima ed efficace parte.

« ... Nacque Luigi Rocca — dettò il conte Toesca —
« in Torino il 17 giugno 1812, dall'avvocato Carlo e da

Specchio Statistico delle Esposizioni procurate dalla

Numero d'ordine	ANNO	LOCALE IN CUI SI TENNE L'ESPOSIZIONE	GIORNO della APERTURA	GIORNO della CHIUSURA	GIORNI DI DURATA	OPERE ESPOSTE	SPESA IN AC… DALLA SOCIETÀ Opere	SPESA IN AC… DALLA SOCIETÀ Ammontare
1	1842	Casa Doria di Ciriè	28 aprile	12 giugno	46	154	34	5,683
2	1843	Casa Benevello	10 maggio	20 giugno	42	222	63	12,130
3	1844	» »	1 maggio	10 giugno	41	254	65	14,175
4	1845	» »	5 maggio	12 giugno	38	330	60	14,210
5	1846	» »	10 maggio	16 giugno	38	472	52	15,075
6	1847	» »	4 maggio	15 giugno	43	385	52	13,330
7	1848	» »	10 maggio	19 giugno	41	280	47	13,325
8	1849	» »	8 luglio	20 agosto	44	245	53	13,087
9	1850	Real Castello del Valentino	20 maggio	5 luglio	47	430	58	13,535
10	1851	Pallacorda (Trincotto)	4 maggio	9 giugno	37	493	59	17,210
11	1852	» »	23 maggio	29 giugno	38	447	36	14,990
12	1853	» »	8 maggio	18 giugno	42	387	36	13,480
13	1854	Palazzo delle Provincie	8 maggio	24 giugno	48	453	43	14,170
14	1855	Accademia Albertina	16 aprile	21 maggio	36	411	42	15,090
15	1856	» »	15 marzo	16 aprile	32	425	42	16,719
16	1857	» »	18 aprile	24 maggio	37	408	45	18,845
17	1858	» »	1 maggio	13 giugno	44	396	45	22,610
18	1859	» »	1 maggio	3 luglio	64	371	46	21,520
19	1860	» »	5 maggio	24 giugno	51	400	60	24,125
20	1861	» »	1 maggio	12 giugno	43	443	59	24,995
21	1862	Palazzo del Municipio (via G. Ferrari)	17 maggio	29 giugno	44	553	65	25,315
22	1863	Palazzo proprio della Società (via Zecca)	8 giugno	12 luglio	35	548	53	25,905
23	1864	» » » »	4 maggio	15 giugno	43	467	51	25,220
24	1865	» » » »	22 aprile	12 giugno	52	343	49	24,150
25	1866	» » » »	28 aprile	11 giugno	45	437	45	24,260
26	1867	» » » »	27 aprile	10 giugno	45	399	51	23,220
27	1868	» » » »	18 aprile	1 giugno	45	457	48	24,080
28	1869	» » » »	17 aprile	8 giugno	53	427	47	25,130
29	1870	» » » »	30 aprile	6 giugno	38	370	49	24,365
30	1871	» » » »	29 aprile	11 giugno	44	434	35	27,010
31	1872	» » » »	27 aprile	10 giugno	45	373	41	24,815
32	1873	» » » »	26 aprile	3 giugno	39	381	44	27,195
33	1874	» » » »	25 aprile	8 giugno	45	444	36	24,890
34	1875	» » » »	1 maggio	7 giugno	38	391	35	28,925
35	1876	» » » »	29 aprile	5 giugno	38	404	37	25,100
36	1877	» » » »	14 aprile	11 giugno	59	397	42	25,155
37	1878	» » » »	7 maggio	16 giugno	41	588	36	25,145
38	1879	» » » »	3 maggio	15 giugno	44	518	33	25,230
39	1880	Palazzo dell'Esposizione Nazionale	25 aprile	26 settem.	155	1835	13	30,100
40	1881	Palazzo proprio della Società (via Zecca)	21 maggio	29 giugno	40	470	51	30,640
41	1882	» » » »	29 aprile	11 giugno	44	610	48	30,200
42	1883	» » » »	1 maggio	10 giugno	41	453	60	32,000
43	1884	Palazzo dell'Esposizione Nazionale	26 aprile	16 novem.	205	2622	22	30,175
44	1885	Palazzo proprio della Società (via Zecca)	26 aprile	9 giugno	45	660	45	30,435
45	1886	» » » »	4 maggio	25 giugno	53	647	52	30,445
46	1887	» » » »	14 maggio	29 giugno	47	452	48	25,290
47	1888	» » » »	1 maggio	10 giugno	41	488	42	25,560
48	1889	» » » »	1 maggio	16 giugno	47	570	57	28,040
49	1890	» » » »	1 maggio	15 giugno	46	495	52	25,140
50	1891	» » » »	2 maggio	14 giugno	44	424	38	20,240
		TOTALE				25,063	2322	1,111,679

cietà Promotrice delle Belle Arti in Torino 1842-1891.

·I ... rivati — mmontare	SPESA TOTALE	AZIONI ESATTE	CONTABILITÀ — TOTALE ATTIVO		TOTALE PASSIVO		PREMI AI SOCI NON VINCENTI NELLE ANNUE ESTRAZIONI
—	5,683	425	8,300	—	8,120	40	*L'Altalena*, litografia.
—	12,130	791	15,820	—	15,107	60	*Matrimonio di Emanuele Filiberto*, litografia.
2,360	16,535	910	18,215	—	18,475	85	*La Malinconia*, incisione.
11,995	26,205	981	19,667	75	19,090	80	ALBUM con 8 litografie.
10,471	25,546	1052	21,332	—	20,529	40	» con 8 litografie.
12,535	25,865	1065	21,300	—	20,217	85	» con 8 litografie.
6,340	19,665	893	17,886	70	20,919	65	*Milano è libera!* disegno litografico.
4,182	17,269	869	17,395	—	16,931	80	*Ritiro dalla vita politica*, disegno litografico.
41,951	55,486	900	18,000	—	18,103	30	*Jacopo Foscari*, litografia.
26,125	43,335	1102	22,245	80	22,590	60	*Un concerto di violino*, litografia.
17,020	32,010	965	19,400	—	19,486	20	*Bice nel castello di Rosale*, litografia.
20,270	33,750	1037	20,840	—	20,832	80	ALBUM con 8 litografie.
25.485	39,655	1052	21,466	25	21,402	25	» con 8 litografie.
17,495	32,585	1110	22,605	55	22,674	35	» con 8 litografie.
33,646	50,365	1217	24,809	16	24,748	—	» con 8 litografie.
32,075	50,920	1312	27,709	94	27,588	75	» con 6 litografie ed una cromolitografia.
61,950	84,560	1427	35,564	50	34,650	70	» con 8 litografie.
18,740	40,260	1437	33,409	76	33,338	95	» con 8 litografie.
39,750	63,875	1581	39,918	65	39,943	20	» con 6 litogr., 1 incis. acquaforte e 5 in legno.
36,150	61,145	1696	41,408	06	40,911	25	» con 9 litografie e 1 incisione all'acquaforte.
46,825	72,140	1762	42,522	49	42,399	—	» con 8 litografie.
54,860	80,765	1940	52,912	18	52,890	80	» con 6 fotografie e 2 incisioni all'acquaforte.
35,525	60,745	1979	52,606	04	52,517	88	» con 8 incisioni in legno.
36,840	60,990	2034	53,982	48	53,911	72	» con 6 fotografie.
32,852	57,112	1968	50,754	51	50,720	27	» con 6 fotografie.
31,310	54,530	1957	49,589	74	49,333	38	» con 6 fotografie.
23,380	47,460	2056	51,409	75	51,378	20	» con 6 fotografie.
21,530	46,660	2021	48,400	86	48,370	10	» con 1 fotogr., 2 incis. acquaforte e 3 al bulino.
17,300	41,665	2049	47,693	65	47,610	16	» con 2 fotogr., 3 incis. e 1 litogr.
20,530	47,540	2114	50,949	86	50,719	—	» con 4 fotografie e 2 litografie.
27,730	52,545	2087	46,826	28	46,786	28	ALBUM-CARTELLA con 4 litografie e 2 incisioni.
27,920	55,115	2146	51,044	81	50,957	81	» con 1 fotogr., 2 litogr. e 3 incis.
27,690	52,580	2123	52,404	06	52,249	71	» con 3 litografie e 2 incisioni.
20,920	49,845	2107	50,404	76	50,359	32	» con 1 incis., 2 litogr. e 2 fotogr.
33,230	58,330	2108	51,580	16	51,527	46	» con 2 incisioni e 3 litografie.
26,890	52,045	2094	52,168	09	45,966	25	» con 4 litografie e 1 incisione.
30,730	55,875	2087	57,559	19	51,385	03	» con 3 litografie e 2 incisioni.
32,140	57,370	2101	57,619	62	53,810	01	» con 3 litografie e 2 incisioni.
—	30,100	2554	58,390	09	49,999	30	TRE GRANDI INCISIONI (due all'acquaforte e 1 al bulino).
28,570	59,210	2490	65,362	65	62,903	61	ALBUM-CARTELLA con 1 incis., 2 litogr. e 2 fototipie.
28,750	58,950	2451	60,082	10	59,988	90	» con 2 incis., 2 litogr. e 1 fototipia.
20.235	52,235	2360	54,675	47	53,280	18	» con 3 litografie e 2 incisioni.
—	30,175	2303	52,046	35	42,152	04	GRANDE INCISIONE all'acquaforte.
24,745	55,180	2267	64,117	36	60,322	13	ALBUM-CARTELLA con 3 incisioni e 2 litografie.
26,405	56,850	2198	56,326	03	54,069	66	ALBUM con 3 incisioni, 1 litografia e 1 fototipia.
25,405	50,695	2146	53,244	47	45,189	62	» con 1 crom., 1 inc., 1 disegno a penna e 1 fotot.
30,465	56,025	2097	59,265	65	46,782	40	» con 4 incisioni e 2 disegni litografici a penna.
37,650	65,690	2002	61,313	71	50,513	71	» con 1 incisione e 19 zincotipie.
24,880	50,020	1937	58,854	—	48,705	03	» con 3 incis., 2 disegni a penna e 9 zincotipie.
25,160	45,400	1858	55,379	37	43,372	93	» con 3 inc., 1 crom., 2 litogr., 2 fotot. e 9 zincogr.
1,239,007	2,380,686						

« Marianna Boron. D'ingegno precoce e svegliato compiè
« giovanissimo e con onore i suoi studi secondari ed uni-
« versitari, così che a ventun anno, e precisamente il 13 di
« maggio 1833, aveva già conseguito nella R. Università
« di Torino la laurea di giurisprudenza.

« Suo padre, già avvocato generale sotto la dominazione
« francese, e che nel fôro torinese aveva saputo acquistarsi
« grande e meritata stima, avrebbe voluto avviarlo all'avvo-
« catura, ed affidare a lui, morendo, l'ufficio ch'egli aveva
« sempre esercitato con tanta rettitudine ed abilità oratoria,
« e che perciò era avviatissimo; ma gli accarezzati suoi
« progetti non poterono effettuarsi perchè, avendo egli ces-
« sato di vivere fino dal 23 gennaio 1831, il figlio Luigi,
« sentendosi libero di sè, e non chiamato alle astruse ed
« ingrate discussioni del fôro, abbandonò senz'altro, appena
« fu laureato, ed ebbe compiuta la pratica legale presso
« l'avv. prof. Saracco, il Codice e le Pandette, per dedicarsi
« intieramente alle lettere ed a quegli studi, cui era per
« l'indole sua prepotentemente chiamato, e che miravano
« specialmente a promuovere l'educazione popolare, il culto
« delle Belle Arti e la pubblica beneficenza.

« Fu in questo primo periodo della sua gioventù, che
« egli incominciò a segnalarsi con lavoretti letterari e
« poesie di circostanza; e più specialmente poi, da che il
« buon canonico Clemente Pino ebbe ad aprire la sua casa
« alla gioventù studiosa, iniziandola a conversazioni lette-
« rarie, che avevano luogo ogni giovedì della settimana,
« ed alle quali intervenivano parecchi dei più distinti e
« colti giovani di Torino, come i due Giuria, Flecchia,
« Carutti, i due Cadorna, Brignone, Paroletti, Sobrero,
« Cesare Saluzzo, Bertini, Briano, Schiaparelli, Buffa, Reta,
« Ricotti, Valerio, Comino e altri, che coi loro scritti e
« coll'operosa loro vita tanto poi onorarono ed illustrarono
« il nostro Piemonte.

« Incoraggiato e lusingato dal modo con cui erano
« state favorevolmente apprezzate dalle persone di buona

« cultura e dai critici alcune delle sue prime produzioni,
« più non esitò e gettarsi fin d'allora con ardire e buon
« volere nella palestra letteraria. tentando tutti i varii ge-
« neri di componimenti, sia in prosa che in poesia, e rac-
« cogliendo buona messe di lodi e di allori. E fu in quel

LUIGI ROCCA.

« tempo che, ideata la compilazione di una Strenna annuale
« letteraria, ne diresse la pubblicazione dal 1836 al 1849
« sotto il titolo « *Una speranza* » da prima, e di « *Strenna*
« *piemontese* » in seguito.

« Amico di Angelo Brofferio, che resosi già fin d'allora
« popolare per le sue canzoni piemontesi, soleva nella sua
« casa radunare quei giovani che, come lui, ribelli all'op-
« primente dispotismo politico governativo, aspiravano a
« tempi migliori, si era fatto negli anni 1840 e 1841 suo

« collaboratore nel *Messaggiero* e nel *Dagherotipo;* e diri-
« geva in pari tempo i giornali l'*Eridano*, il *Telegrafo* ed
« il *Maestro di ricamo*, e ciò dal 1841 al 1845, continuando
« poi sempre in seguito a collaborare in parecchi giornali
« politici e letterari, quali l'*Espero*, la *Discussione*, la *Fata*
« *Morgana* di Reggio Calabria, la *Scena* di Venezia, l'*Arte*
« di Trieste, il *Raffaello* di Urbino, il *Bellini* di Catania,
« la *Missione della Donna* di Roma, la *Roma Artistica*, il
« *Fischietto*, il *Pasquino*, la *Gazzetta del Popolo*, la *Gaz-*
« *zetta Piemontese*, la *Gazzetta di Torino*, il *Mondo elegante*
« e via dicendo; assumendo inoltre dal 1869 al 1874 col
« suo amico Comm. Felice Biscarra la direzione dell'*Arte*
« *in Italia*, stupenda pubblicazione illustrata, la cui cessa-
« zione fu vivamente deplorata, imperocchè facendo essa
« grande onore non solo agli studi artistici della nostra
« città, ma eziandio all'arte tipografica piemontese, era som-
« mamente desiderabile che avesse potuto avere lunga e
« prospera vita.

« Fino dalla sua prima gioventù il Rocca si era sempre
« dimostrato amantissimo delle Belle Arti e dei giovani
« artisti, che egli frequentava amichevolmente, incorag-
« giandone gli studi ed i lavori con scritti in versi ed in
« prosa; e *ciò era*, come di lui giustamente scrisse Vittorio
« Bersezio, *tanto più ammirevole allora nella beata sciope-*
« *rataggine di quei tempi, che, ricco di censo, invece di spas-*
« *sarsela nell'ozio, studiava e spendeva in libri, pubblicazioni*
« *ed in oggetti artistici,* coi quali abbelliva ed arricchiva
« l'elegante suo studio.

« Giovane di bei modi, attillato, di squisita educazione,
« ricco di censo, d'ingegno vivace, e non scevro affatto di
« qualche briciolo d'ambizione, egli seppe e giunse in
« breve tempo a rendersi non solo accetto ma ricercato
« dalla più eletta società Torinese, nelle cui dorate sale e
« nei geniali ritrovi della sera incontrandosi cogli uomini
« più illustri e colti d'allora, potè contrarre con essi ami-
« chevoli ed intimi rapporti, come quelli che lo strinsero

« ai conte Cesare Benevello, Cibrario, Paravia, Promis,
« Davide Bertolotti, Sobrero, Norberto Rosa, Ricotti,
« Cavour, Sclopis, Massimo D'Azeglio, Prati, Regaldi,
« Terenzio Mamiani, Niccolò Tommasèo e varii altri, e
« seco loro adoperarsi per promuovere tutte quelle mi-
« gliori opere che potessero arrecare a questa nostra città
« lustro e onore.

« Ed invero, come lasciò scritto il Rocca stesso, fu
« appunto una sera in casa del Conte Benevello nel gen-
« naio del 1842, mentre si andava discorrendo di cose
« d'Arte, e si lamentava la trascuranza in cui questa era
« tra noi lasciata, che sorse la idea della formazione della
« Società Promotrice, idea che, accolta dai presenti con
« entusiasmo, fu con tanto calore sostenuta e patrocinata,
« che, ottenuto il concorso degl'intelligenti e veri amatori
« dell'arte ed inoltre l'appoggio del Governo, potè essere
« in quello stesso anno definitivamente costituita.

« Come aveva il Rocca con tutta l'anima cooperato a
« dare forma e sostanza alla nobile e generosa idea del
« Conte Benevello; così dal dì che la Società fu costituita
« più non l'abbandonò, e, quale figlia prediletta del suo
« cuore, consacrò a lei con impareggiabile costanza tutte
« le più assidue cure e la maggior parte del suo tempo,
« punto non badando a qualsiasi sacrifizio.

« Eletto Segretario nel 1845 in sostituzione del Cav.
« Prof. Paravia, tenne questa carica fino al 1879, anno in
« cui fu eletto con splendida votazione Vice-Presidente.

« Egli avrebbe bensì, e giustamente, allor che si ren-
« deva vacante nel 1886 il seggio della Presidenza, potuto,
« dopo gli innumerevoli servigi da lui prestati, aspirare a
« quel posto onorevolissimo; ma non volle. Più della pro-
« pria soddisfazione personale, cercando il bene della So-
« cietà e degli Artisti, egli respinse sempre ed assolu-
« tamente qualsiasi sollecitazione al riguardo, rispondendo
« invariabilmente *che di quanto egli aveva potuto fare per*
« *la Società abbastanza si sentiva compensato dalla illimitata*

« *fiducia che gli si era sempre dimostrata; ma che quella*
« *carica, meglio che a lui, si addiceva a chi, per ingegno e*
« *merito artistico, nobiltà di natali, eminenza di cariche e*
« *pubblici onori, e per alte aderenze personali, più efficace-*
« *mente poteva a pro dell'Arte e degli interessi sociali ed*
« *artistici esercitare l'autorevole sua influenza.* Prova elo-
« quente di rara modestia e di vero disinteresse!

« Pochi Istituti, diciamolo francamente, hanno, come il
« nostro, potuto provare l'inapprezzabile vantaggio di avere
« dalla loro fondazione e per una così lunga serie d'anni
« alla direzione della loro amministrazione una persona
« capace, attenta, provvida e zelante quale era il Rocca. E
« della sua saggia ed attiva amministrazione di circa qua-
« rantaquattro anni noi ora godiamo gli splendidi frutti.
« Imperocchè egli è allo zelo indefesso del Rocca, alla mi-
« rabile ed intelligente sua attività che noi dobbiamo, se,
« ottenuta per regale munificenza di Re Vittorio Ema-
« nuele II l'area occorrente, si è potuto, mercè la ben
« riuscita operazione del prestito sociale, costrurre l'ampio
« e comodo edifizio che ci alberga, e che tutti gli anni
« degnamente raccoglie a bella mostra nelle ampie e ben
« illuminate sue sale le opere dei nostri valenti artisti, e
« decorarlo di quella elegante e graziosa facciata archi-
« tettonica, che è da tutti tanto ammirata. Non v'ha inno-
« vazione che siasi introdotta, o per abbellire il fabbricato,
« o per renderlo più comodo ed adatto al suo scopo, che
« egli non abbia caldamente promossa e sostenuta; ed in
« questi ultimi anni ancora egli indefessamente si adope-
« rava per vedere modo di coronare la bella facciata del-
« l'edificio nostro con un decoroso gruppo statuario, per
« cui soleva dire che non sarebbe morto contento se
« prima non avesse veduto soddisfatto quell'ardentissimo
« suo voto.

« Pur troppo così avvenne, imperocchè l'opera da lui
« così felicemente iniziata non ha potuto peranco essere
« avviata a buon termine, ed egli dovette cedere al fato

« comune prima che il vivo suo desiderio fosse pienamente
« soddisfatto!

« Non solamente poi, come Segretario e Vice-Presidente
« della Società Promotrice, egli seppe acquistarsi titolo alla
« benemerenza delle Arti ed alla stima e gratitudine degli
« Artisti; ma altresì ancora come fondatore e socio del
« Circolo degli Artisti, e promotore della Società d'inco-
« raggiamento istituita in seno al Circolo stesso con fini
« identici a quelli del nostro Sodalizio.

« Che dirò poi di quanto egli fece per la felice riuscita
« di quelle straordinarie e tanto ammirate fantastiche feste
« di beneficenza, che per parecchi anni vennero in Torino
« allestite negli ultimi giorni di carnevale sotto il patro-
« cinio del Gran Bogo, di quel bizzarro Ordine carneva-
« lesco, in cui rivestiva la carica di Gran Scriba, Ordine
« che, creato nel 1859 nelle gaie riunioni serali del Circolo
« degli Artisti dai più briosi ed allegri fra essi col motto
« *laetitia labor: miscet utile dulci*, fu per tanti anni fonte
« larga e copiosa della più squisita beneficenza a grande
« sollievo delle classi povere, e dei principali istituti di
« carità di Torino?

« Che aggiungerò ancora dell'opera sua come Segretario
« generale del Comitato esecutivo per l'Esposizione Nazio-
« nale di Belle Arti nel 1880, e nel 1884 come membro del
« Comitato della Mostra generale Italiana, splendidi avve-
« nimenti entrambi coronati dai più invidiabili successi?

« S. M. il Re Vittorio Emanuele II, fine conoscitore degli
« uomini, e che con occhio acuto sapeva pesarne il valore
« ed apprezzarne i meriti, ebbe assai caro il Rocca; e per
« dimostrargli il pregio in cui lo teneva, dopo averlo da
« tempo fregiato di *motu proprio* della croce di cavaliere dei
« Ss. Maurizio e Lazzaro e della Corona d'Italia, lo creava
« nel 1870 Commendatore di quest'ultima; e S. M. il Re
« Umberto I, condividendo i sentimenti paterni, lo deco-
« rava il 16 agosto 1880, parimenti di *motu proprio*, della
« croce di Commendatore nell'Ordine Mauriziano.

« Figura tutt'ossa e pelle, quale rappresentalo il bellis-
« simo ritratto, di cui si adornano questi brevi cenni bio-
« grafici, così maestrevolmente inciso dal valente e stimato
« artista piemontese Cav. Alberto Maso Gilli, mostrava il
« Rocca un aspetto rigido e severo, che mal corrispondeva
« all'interno dell'animo suo quanto mai sensibile e buono.
« Amava talvolta ostentare nei modi e nelle parole una
« certa ruvidezza, che, se poteva per caso intimidire chi
« giammai l'aveva conosciuto, faceva poi sorridere malizio-
« samente i suoi amici e conoscenti, nulla essendovi di più
« facile che il vincere quel suo finto rigore ricorrendo al
« *tocca e sana* della parola affettuosa e di cuore.

« Aveva sguardo espressivo e vivace, voce sottile e
« parola a scatti. Non era nel dire nè facile, nè eloquente,
« ma persuasivo, perchè sempre franco e schietto.

« Giunto alla rispettabile età di 76 anni, pareva che
« egli dovesse oramai, dopo aver tanto lavorato, pensare a
« prendersi un po' di quiete e di riposo; ma vano era par-
« lare di ciò con lui; abituato al lavoro ed allo studio, gli
« era impossibile lo staccarsene, e così continuò sino al
« termine di sua vita.

« Solito in questi ultimi anni nei forti calori estivi a
« portarsi col figlio a rinfrancarsi la salute nel rinomato
« Stabilimento idroterapico di Biella-Piazzo, volle recarvisi
« anche la state scorsa; e mentre soddisfatto dei giorni
« ivi passati, annunciava agli amici vicino il suo ritorno,
« ecco che lo incoglie improvviso malore, che ribelle a tutte
« le cure, nel breve spazio di due giorni, lo strappa per
« sempre all'amore del figlio, dei parenti e degli amici!

« La notizia della sua morte, avvenuta il 9 agosto ul-
« timo, profondamente commosse tutta la cittadinanza to-
« rinese, presso la quale era popolarissimo, e di cui, come
« ben scriveva la *Gazzetta del Popolo* annunciandone la
« morte, era una delle figure più simpatiche e caratteri-
« stiche. E quanto fosse sincero il rimpianto lo si vide nel
« solenne accompagnamento della sua salma dalla stazione

« ferroviaria di Porta Nuova al Camposanto ove fu traspor-
« tata per essere tumulata nel sepolcreto di famiglia! ... »

Ma il compianto avv. Luigi Rocca non chiude l'elenco delle persone che con entusiasmo, abnegazione, fede operosa e costanza d'opere collaborarono alla crescente prosperità dell'artistico istituto. Fra questi, oltre a parecchi artisti de' quali abbiamo scritto nel corso di quest'opera, vuol essere ricordato, forza facendo alla sua modestia, il conte Toesca di Castellazzo.

G. Toesca.

Dal 1869 in poi, epoca in cui, proposto dal gentile paesista Angelo Beccaria, suo maestro di disegno e di pittura, egli entrò a far parte della Direzione della Promotrice al posto di vice-segretario, concorse alla compilazione e collaborazione degli Album che si regalano annualmente ai Soci.

Si può dire che la penna del Toesca, in quell'opera gentile di critico illustratore, abbia tenuto al fonte battesimale della gloria i più bei nomi di tre generazioni d'artisti.

Benchè il suo temperamento l'abbia inclinato ad amare l'emozioni estetiche più fini e miti, egli non mancò mai d'entusiasmo per l'opera dei giovani, che amò ed incoraggiò sempre nel santo amore dell'arte, che per lui è redenzione, sacerdozio, virtù d'amore e di sacrificio.

La stima dei consoci lo volle vice-segretario di Direzione dal 1869 al 1875, consigliere dal 1875 al 1879, nuovamente vice-segretario nel 1880, segretario dal 1881 al 1888 e vice-presidente nel 1889, carica che disimpegna tuttora.

In questo volume trovansi riassunti gli articoli commemorativi, che durante il suo segretariato dettò per l'Album, d'incarico del Consiglio direttivo, in onore e rimpianto del conte Panissera, dell'avv. Luigi Rocca e del cav. Bartolomeo Ardy.

L'Esposizione del 1880 ebbe la di lui opera efficace, come facente parte del sottocomitato di accettazione e collocamento della categoria scultura.

Per ultimo partecipò alla iniziativa di tutto quanto si fece per solennizzare l'anno scorso il cinquantesimo anniver-

sario della fondazione della Società Promotrice, e specialmente reggendo la Presidenza della Commissione speciale per l'ordinamento dell'Esposizione retrospettiva d'arte piemontese, dove ebbe a coadiutori preziosissimi Guido Rey, segretario, il pittore Vittorio Avondo, il pittore Bertea Ernesto, il professore Biscarra C. Felice, il professore Leonardo Bistolfi, l'ingegnere Riccardo Brayda e il pittore Cesare Ghirardi.

G. REY.

R. BRAYDA.

Col conte Toesca e il conte Di Sambuy, prese attiva parte nella illustrazione letteraria degli Album della Promotrice, anche l'attuale valentissimo segretario della Direzione, il cav. Angelo Rizzetti. I suoi articoli, meno critici che illustrativi, rispecchiano un ingegno brillante e felicissimo nell'esaltare con giudizio il valore artistico e morale delle opere che gli toccano il cuore e l'intelletto.

A. RIZZETTI.

Ed ora, allontanandoci dall' artistica dimora ufficiale della Promotrice, ci sia lecito rendere qui il dovuto onore ad un critico di professione, forse l'unico che per ingegno, studi, autorità ed esperienza, dopo il Calderini, abbia nel giornalismo piemontese bene impiegata la penna nel combattere per l'ideale dell'arte moderna.

G. LAVINI.

Intendiamo parlare dell'avv. Giuseppe Lavini, critico d'arte della *Gazzetta Piemontese.* Egli ha più volte divulgati i suoi intendimenti artistici, nè qui credo valga ripetere com'esso abbia un altissimo concetto delle finalità estetiche dell'arte del pennello e dello scalpello. Austero e sincero, non prodigò lode nè biasimo se non giustificati da ragioni che, se possono trovare dissenzienti, impongono sempre il rispetto. Nel mondo artistico torinese, Lavini, operoso e zelante per tutto quanto si riferisce alla vita artistica e alle sue manifestazioni, gode vivissime simpatie. Nella segreteria dell'Accademia Albertina, Lavini è il braccio destro di papà Biscarra e il sinistro del conte Di Sambuy, e in quel posto lavora intelligentemente per il migliore andamento tecnico ed amministrativo dell'Isti-

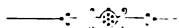
tuto che diede una così numerosa ed eletta schiera d'artisti al nostro Piemonte.

E con questo chiudo, ben sentendo in me stesso d'aver molte cose dimenticato, mentre sono andato sempre più accorgendomi che il tema sarebbe stato pressochè inesauribile, se avessi potuto e voluto tutto scrivere. Quindi non mi resta altro, consultando me stesso e la mia coscienza, che creder di potere — come fece Michele Montaigne quando pubblicò i famosi suoi *Essais* — dire anch'io:

C'est icy un livre de bonne foy, lecteur!

CATALOGO

DELLA

Esposizione Cinquantenaria Retrospettiva

NB. I nomi degli Autori sono stampati in carattere più nero; segue il titolo del lavoro in carattere corsivo; i nomi posti in fine indicano i possessori dei singoli lavori.

Sala Prima.

1 **Tamone cav. prof. Giov.** — *Cristo* (statua in gesso) — Tamone Pietro.
2 **Di Benevello conte C.** — *Scena notturna* — Marchesa Cecilia Del Borgo nata Benevello.
3 **Di Benevello conte C.** — *Studio di donna* — Marchesa Cecilia Del Borgo nata Benevello.
4 **Di Benevello conte C.** — *Dante e Beatrice* — Marchesa Cecilia Del Borgo nata Benevello.
5 **Di Benevello conte C.** — *Marina* — Brocchi Carolina.
6 **Di Benevello conte C.** — *Effetto di nebbia* (1846) — Ferrero prof. Gabr.
7 **Di Benevello conte C.** — *Cupido e Venere* — Beccaria cav. prof. A.
8 **Augero Amedeo** — *Il voto* — Municipio di Torino.
9 **Ayres Pietro** — *Autoritratto* — Baudi di Vesme conte Alessandro.
10 **Augero Francesco** — *Ritratto* — Argan Serafina.
11 **Ayres Pietro** — *Agar nel deserto* — Lancia cav. Vincenzo.
12 **Augero Amedeo** — *Ritratto* — Argan Serafina.

13 **Biscarra cav. G. B.** — *Ritratto del Padre Vigitello della C. di G.* — Biscarra comm. Carlo Felice.
14 **Silvestri Carlo** — *Ritratto* — Billotti cav. ing. Giuseppe.
15 **Migliara Giov.** — *Paesaggio architettonico* — Reycend comm. Ang.
16 **Migliara Giov.** — *Carnevale di Venezia* — Museo Civico di Torino.
17 **Vacca cav. Luigi** — *La vendetta di Latona* — Balestra cav. Emilio.
18 **Biscarra cav. G. B.** — *Il figliuol prodigo* — Thaon Revel di S. André
19 **Migliara Gio.** — *Luigi XI di Francia al Castello di Barolo.* — Museo Civico di Torino.
20 **Biscarra cav. G. B.** — *Caino fuggiasco* (bozzetto del quadro esistente nella R. Pinacoteca) — Biscarra comm. Carlo Felice.
21 **Petronilla Pietro** — *Ritratto* (acquerello) — Brayda cav. ing. Riccardo.
22 **Di Benevello conte C.** — *Effetto di nebbia* (1846) — Ferrero prof. Gabr.
23 **Biscarra cav. G. B.** — *Ritratto della madre sua* — Biscarra comm. Carlo Felice.
24 **Biscarra cav. G. B.** — *La scuola del nudo* (scena dal vero 1845) — Biscarra comm. Carlo Felice.
25 **Biscarra cav. G. B.** — *La promulgazione del Codice Albertino* (litografia acquerellata - copia del gran quadro esistente nell'aula della Corte d'Appello) — Biscarra comm. Carlo Felice.
26 **Ayres Pietro** — *Madonna col Bambino* — Brocchi Carolina.
27 **Biscarra cav. G. B.** — *Autoritratto* (1850) — Biscarra comm. C. F.
28 **Borri Gio. Maria** — *Arnesi di cucina* — Signorine Borri.
29 **Borri Gio. Maria** — *Frutta* — Pernati di Momo conte Alessandro.
30 **Anselmi-Faina Giuseppina** — *Ritratto* — Biscarra comm. Carlo Fel.
31 **Borri Gio. Maria** — *Frutta* — Signorine Borri.
32 **Silvestri Carlo** — *Ritratto* — Silvestri Oreste.
33 **Anselmi-Faina Giuseppina** — *Tre ragazze che si divertono all'altalena* — Contessa Ippolita Solaro di Monasterolo.
34 **Augero Francesco** — *Ritratto* — Argan Serafina.
35 **Augero Francesco** — *Ritratto* — Argan Serafina.
36 **Ayres Pietro** — *Ritratto di donna* — Garassino Giuseppe.
37 **Di Benevello conte Cesare** — *Sepoltura nella montagna* — Marchesa Cecilia Del Borgo nata Benevello.
38 **Anselmi-Faina Giuseppina** — *Ritratto* — Mongenet cav. Gaspare.
39 **Anselmi-Faina Giuseppina** — *Ritratto* — Arbarello avv. Luigi.
40 **D'Azeglio M.** — *Morte del Conte di Montmorency* — Museo Civico di Torino.
41 **D'Azeglio M.** — *Un Castano* — Museo Civico di Torino.
42 **D'Azeglio M.** — *Frate questuante in una selva* — Romagnano Provana marchese Nicanore.
43 **D'Azeglio M.** — *Studio di castani* — Museo Civico di Torino.
44 **Moja prof. Angelo** — *Un castello* — Bottino dott. Crisanto.

45 **D'Azeglio M.** — *Paesaggio* — Arizio Angelo.
46 **D'Azeglio M.** — *Presso Messina* — Ricca avv. Prospero.
47 **D'Azeglio M.** — *Supplizio di Guglielmo Bolomier* — Museo Civico di Torino.
48 **D'Azeglio M.** — *Battaglia di S. Quintino* — Museo Civ. di Torino.
49 **D'Azeglio M.** — *Battaglia di Torino* (1706) — Museo Civ. di Torino.
50 **D'Azeglio M.** — *Convoglio di Cavalleria* — Romagnano Provana marchese Nicanore.
51 **D'Azeglio M.** — *Studio dal vero* — Dal Pozzo di Mombello conte Gius.
52 **Gonin comm. Franc.** — *Ritratto di M. D'Azeglio* — Museo Civico.
53 **D'Azeglio M.** — *Battaglia di Legnano* — Museo Civico di Torino.
54 **Balbiano cav. Eugenio** — *Paese* — Cerruti-Bauduc cav. Felice.
55 **D'Azeglio M.** — *Torquato Tasso ricevuto da Emanuele Filiberto nella Villa del Parco presso Torino* — Museo Civ. di Torino.
56 **D'Azeglio M.** — *Paesaggio* — Museo Civico di Torino.
57 **Tapparelli d'Azeglio march. Roberto** — *Ultimi momenti del conte di Carmagnola* — Pes di Villamarina marchese Salvatore.
58 **D'Azeglio M.** — *Caccia di Carlo V presso Vigevano* — Borbonese-Brunati Camilla.
59 **Tapparelli d'Azeglio march. Roberto** — *Ritratto di famiglia* — Pes di Villamarina march. Salvatore.
60 **Gonin comm. Francesco** — *Morte del Duca Carlo Emanuele II* — S. M. il Re Umberto.
61 **Gonin comm. Franc.** — *Ritratto* (acquerello) — Imbert Operti Carolina.
62 **Marocchetti Carlo** — *Battaglia* (bassorilievo) — Cavaglià-Cossato di S. Giovanni Clotilde.
63 **Gonin comm. Franc.** — *Ritratti* (acquerello) — Brayda avv. Alfonso.
64 **Bernasconi P.** — *Fiori* (su zinco) — Bottino dott. Crisanto.
65 **Bernasconi P.** — *Fiori* (su zinco) — Bottino dott. Crisanto.
66 **Gonin comm. Francesco** — *Diana d'Alteno* (Scena IV, atto I del « Trionfo d'Amore » di G. Giacosa) — Assandria dott. Gius.
67 **Gonin comm. Franc.** — *La Cenerentola* — Olivetti Augusto.
68 **Gonin comm. Franc.** — *Paesaggio* — Peyrot cav. Arturo.
69 **Gonin comm. Franc.** — *La lettura* (1875) — Ceriana ing. Arturo.
70 **Bernasconi P.** — *Frutta ed erbaggi* — Bottino dott. Crisanto.
71 **Bernasconi P.** — *Frutta ed erbaggi* — Bottino dott. Crisanto.
72 **Gonin comm. Franc.** — *Mercato di schiave* (1845) — Ceriana ing. Art.
73 **Gonin comm. Franc.** — *La lettrice* — Bottino dott. Crisanto.
74 **Bernasconi P.** — *Fiori* (su zinco) — Bottino dott. Crisanto.
75 **Bernasconi P.** — *Fiori* (su zinco) — Bottino dott. Crisanto.
76 **Gonin comm. Franc.** — *Valle d'Ala* — Assandria dott. Giuseppe.
77 **Gonin comm. Franc.** — *Putti* — Musy cav. Vincenzo.
78 **Gonin comm. Franc.** — *Altacomba* (bozzetto) — Martini dott. Luigi.

79 **Gonin comm. Franc.** — *Paggio e dame* — Municipio di Torino.
80 **Gonin comm. Franc.** — *Costume francese* — Bottino dott. Crisanto.
81 **Gonin comm. Franc.** — *Bozzetto dell'affresco eseguito nell' Ospedale di S. Giovanni in Torino* — Ricca avv. Prospero.
82 **Degiorgi Pietro** — *Aiace fulminato dagli Dei* — Cerruti-Bauduc cav. Felice.
83 **Gonin comm. Franc.** — *Sacra famiglia* — Lancia cav. Vincenzo.
84 **Gonin comm. Franc.** — *Testa di vecchio* — Villafranca-Soissons contessa Felicita.
85 **Ferrero-Pregliasco Clementina** — *Madonna col Bambino* (miniatura da un dipinto di Elisabetta Sirani) — Ricca avv. Prospero.
86 **Gandolfi prof. Luigi** — *Miniatura* — Toesca di Castellazzo conte G.
87 **Gandolfi prof. Luigi** — *Miniatura* — Toesca di Castellazzo conte G.
87[b] **Gandolfi prof. Luigi** — *Miniatura* — Biscarra comm. G.
88 **Tamone cav. prof. Giov.** — *Medaglia modellata in cera rossa* — Tamone Pietro.
89 **Gandolfi prof. Luigi** — *Miniatura* — Toesca di Castellazzo conte G.
90 **Tamone cav. prof. Giov.** — *Medaglia modellata in cera rossa* — Tamone Pietro.
91 **Biscarra-Alessio Antonietta** — 5 *miniature in smalto* — Biscarra Emma.
92 **Tamone cav. prof. Giov.** — *Medaglia modellata in cera rossa* — Tamone Pietro.
93 **Tamone cav. prof. Giov.** — *Medaglia modellata in cera rossa* — Tamone Pietro.
94 **Tamone cav. prof. Giov.** — *Medaglia modellata in cera rossa* — Tamone Pietro.
95 **Billotti Pietro** — *Ritratto di Carlo Alberto e Maria Teresa* — Billotti cav. ing. Giuseppe.
96 **Gamba bar. Franc.** — *Napoli* (fixé su vetro) — Gamba bar. Alberto.
97 **Billotti Pietro** — *Autoritratto* (miniatura) — Billotti cav. ing. Gius.
98 **Billotti Pietro** — *Ritratto di donna* (miniatura) — Billotti cav. ing. G.
99 **Gandolfi prof. Luigi** — *Miniatura* — Toesca di Castellazzo conte G.
100 **Billotti Pietro** — *Valdostano* (miniatura) — Billotti cav. ing. Gius.
101 **Migliara G.** — *Atrio di palazzo* — Fontana avv. cav. Leone.
102 **Migliara G.** — *Interno di chiesa* — Fontana avv. cav. Leone.
102[b] **Migliara G.** — *Prospettive architettoniche* (5 miniature) — Municipio di Alessandria.
102[c] **Migliara G.** — *Interno d'un convento* — Municipio di Alessandria.

Sala Seconda.

103 **Morgari Paolo Emilio** — *La legge - La diplomazia - La guerra - L'industria:* quattro bozzetti che dovevansi eseguire nella volta dell'atrio municipale di Torino — Morgari Luigi.

104 **Morgari Paolo Emilio** — *Il grande progetto della volta della parrocchia di Santhià* (bozzetto) — Morgari Luigi.

105 **Bossoli Carlo** — *Il Castello di Vinovo* — Rey comm. Luigi.

106 **Morgari Paolo Emilio** — *La cupola maggiore della parrocchia di Carrù* (bozzetto) — Morgari Luigi.

107 **Morgari Paolo Emilio** — *Il passaggio delle ore* - Sipario per il teatro di Voghera (bozzetto) — Morgari Luigi.

108 **Morgari Paolo Emilio** — *L'amore* (bozzetto) — Ricca avv. Prospero.

109 **Bossoli Carlo** — *Venezia - Chiaro di luna* (acquerello) - Angonoa Biagio.

110 **Bossoli Carlo** — *Paesaggio* — Angonoa Biagio.

111 **Rovea Giorgio** — *Frutta* — Museo Civico di Torino.

112 **Rovea Giorgio** — *Frutta* — Museo Civico di Torino.

113 **Gamba bar. Franc.** — *Tre studi* — Gamba-Cevasco bar.[a] Felicia.

114 **Gamba bar. Franc.** — *Un abbozzo* (ultimo lavoro) — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

115 **Gamba bar. Franc.** — *Studio* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

116 **Gamba bar. Franc.** — *Rive dell' Escaut* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

117 **Gamba bar. Franc.** — *La scogliera di Capri* — Griva cav. Gius.

118 **Gamba bar. Franc.** — *Paese e castello di Arignano* - Gamba bar. Alb.

119 **Gamba bar. Franc.** — *Ostenda* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

120 **Gamba bar. Franc.** — *Studio* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

121 **Gamba bar. Franc.** — *Foresta di Fontainebleau* — Costa cav. Pietro.

122 **Gamba bar. Franc.** — *Studio* — Cav. Agostino Nasi.

123 **Gamba bar. Franc.** — *Imboccatura del porto di Ostenda* — S. M. il Re Umberto.

124 **Gamba bar. Franc.** — *Stagno di Sartirana* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

125 **Gamba bar. Franc.** — *Dopo la tempesta* — S. A. R. la Duchessa di Genova Madre.

126 **Gamba bar. Franc.** — *Scena Olandese* — Gamba barone Alberto.

127 **Sala** — *Ritratto del barone Francesco Gamba* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

128 **Gamba bar. Franc.** — *Marina olandese* (abbozzo) — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

129 **Gamba bar. Franc.** — *Scena Olandese* — Gamba barone Alberto.
130 **Gamba bar. Franc.** — *In Olanda* — Doyen cav. Camillo.
131 **Gamba bar. Franc.** — *Marina* — Lancia cav. Vincenzo.
132 **Gamba bar. Franc.** — *Due studi* — Nasi cav. Alfredo.
133 **Gamba bar. Franc.** — *Scogliera e villaggio olandese* — Gamba barone Alberto.
134 **Gamba bar. Franc.** — *Il mattino* — (Capri) (1857) — Bertone di Sambuy di Chabrol contessa Maria.
135 **Gamba bar. Franc.** — *Paesaggio* — Gamba barone Alberto.
136 **Gamba bar. Franc.** — *Francoforte s. M.* — Gamba barone Alberto.
137 **Gamba bar. Franc.** — *Canale di Dordrecht* — Pansa Giovanni.
138 **Gamba bar. Franc.** — *Undici studi* — Gamba-Cevasco bar.ª Felicia.
139 **Gamba bar. Franc.** — *Paesaggio* — Gamba barone Alberto.
140 **Gamba bar. Franc.** — *Porto di Camogli* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.
141 **Gamba bar. Franc.** — *Cinque studi* — Gamba-Cevasco bar.ª Felicia.
142 **Piacenza cav. Carlo** — *Veduta della valle di Locana* — S. M. il Re Umberto.
143 **Piacenza cav. Carlo** — *Un lago* — Francesetti di Hautecour conte Vittorio.
144 **Piacenza cav. Carlo** — *Lago di S. Giuseppe presso Ivrea* — Velasco cav. Felice.
145 **Piacenza cav. Carlo** — *Autunno* — Rizzetti-Giacobini Alfonsa.
146 **Piacenza cav. Carlo** — *Paesaggio* — Brocchi Carolina.
147 **Piacenza cav. Carlo** — *Sponde del Po* — Ghisio-Botta Vittoria.
148 **Piacenza cav. Carlo** — *Estate* — Lancia cav. Vincenzo.
149 **Piacenza cav. Carlo** — *La dent du Géant* — Pernati di Momo conte comm. Alessandro.
150 **Piacenza cav. Carlo** — *Inverno* — Brayda cav. ing. Riccardo.
151 **Piacenza cav. Carlo** — *Paesaggio* — Brocchi Carolina.
152 **Piacenza cav. Carlo** — *Ritrovo di cacciatori* — S. M. il Re.
153 **Piacenza cav. Carlo** — *Ricordo dei Colli di Agliè* — Olivetti Aug.
154 **Lupetti Carlo** — *Il sogno d'amore* — S. M. il Re Umberto.
155 **Lupetti Carlo** — *La zingara* — S. M. il Re Umberto.
156 **Roscio Domenico** — *Tramonto a Roma* — Doyen cav. Camillo.
157 **Roscio Domenico** — *Porta della Chiesa della Sacra di S. Michele* — Circolo degli Artisti.
158 **Camino cav. Gius.** — *Cappella dei morti nelle Alpi* — S. A. R. la Duchessa di Genova Madre.
159 **Balbiano cav. Eugenio** — *Paesaggio* — Circolo degli Artisti.
160 **Camino cav. Gius.** — *Armento* — Carignani Luigi.
161 **Camino cav. Gius.** — *Lago* — Chevallay avv. cav. Amedeo.
162 **Camino cav. Gius.** — *Pianure del Piemonte* — Radicati di Marmorito conte Vittorio.

163 **Camino cav. Gius.** — *Lago di Candia* — Municipio di Torino.
164 **Camino cav. Gius.** — *Cave di Gesso* — Peyrot comm. Giulio.
165 **Camino cav. Gius.** — *Mare in burrasca* — S. M. il Re Umberto.
166 **Camino cav. Gius.** — *Una frana* — S. A. R. la Duchessa di Genova Madre.
167 **Camino cav. Gius.** — *Dintorni del lago d'Azeglio* — Gran Magistero Ord. dei SS. Maurizio e Lazzaro.
168 **Camino cav. Gius.** — *Dopo la pioggia* — Prat cav. Gaspare.
169 **Camino cav. Gius.** — *Pianure del Piemonte* — S. A. R. il Duca di Genova.
170 **Dini comm. Gius.** — *Bozzetto in terra* — Mazzucchelli geom. Gius.
171 **Dini comm. Gius.** — *Aiace* (Statuetta in bronzo) — Mazzucchelli geom. Giuseppe.

Sala Terza.

172 **Benisson Vitt.** — *Paesaggio con architettura* — Circolo degli Artisti.
173 **Benisson Vitt.** — *Riposo di cacciatori* — Spanna Luigi.
174 **Carignani Scipione** — *Paesaggio* — Velasco cav. Felice.
175 **Carignani Scipione** — *Paesaggio* — Carignani Luigi.
176 **Arnaud Giov.** — *Il conte Magliano* — Pelizza cav. Eugenio.
177 **Carignani Scipione** — *Lago d'Avigliana* — Ceppi conte Carlo.
178 **Carignani Scipione** — *Un ruscelletto* — Carignani Luigi.
179 **Carignani Scipione** — *Paesaggio* — Carignani Luigi.
180 **Carignani Scipione** — *Paese* — Cerruti-Bauduc cav. Felice.
181 **Carignani Scipione** — *Campagna romana* — Carignani Luigi.
182 **Carignani Scipione** — *Paesaggio* — Carignani Luigi.
183 **Carignani Scipione** — *Paesaggio* — Circolo degli Artisti.
184 **Carignani Scipione** — *Paesaggio* — Panissera di Veglio conte avv. R.
185 **Carignani Scipione** — *Dintorni di Torino* — Griva cav. Giuseppe.
186 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto della Via Crucis per la Chiesa di S. Gioachino in Torino* — Gamba-Litt Carlotta.
187 **Gamba comm. Enrico** — *Ritratti di Giani e Barucco* — Gamba-Litt Carlotta.
188 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto di sipario per un teatro di Buenos-Ayres* — Gamba-Litt Carlotta.
189 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto della Via Crucis per la Chiesa di S. Gioachino in Torino* — Gamba-Litt Carlotta.
190 **Gamba comm. Enrico** — *I fiori di Delft* — Gamba-Litt Carlotta.
191 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto del quadro Beatrice di Portogallo condotta sposa al Duca di Savoia Carlo III* il Buono (1486-1553); eseguito per il Re di Portogallo — Gamba-Litt Carlotta.

192 **Gamba comm. Enrico** — *Ventaglio* — Gamba-Litt Carlotta.
193 **Gamba comm. Enrico** — *Goldoni a Venezia* — Museo Civico di Torino.
194 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto del quadro « I funerali di Tiziano »* — Gamba-Litt Carlotta.
195 **Gamba comm. Enrico** — *Rive del Tago* — Bottassi cav. Edoardo.
196 **Gamba comm. Enrico** — *Ritratto* — Gamba-Litt Carlotta.
197 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto del quadro « Goldoni a Venezia »* — Gamba-Litt Carlotta.
198 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto del quadro « Ferie finite »* — Gamba-Litt Carlotta.
199 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto del quadro « Vittore Pisani portato in trionfo »* — Gamba-Litt Carlotta.
200 **Gamba comm. Enrico** — *Campagna romana* (bozzetto) — Toesca di Castellazzo conte G.
201 **Gamba comm. Enrico** — *Un Doge* — Ricca avv. Prospero.
202 **Gamba comm. Enrico** — *L'ambasciata* — Devecchi avv. Giuseppe.
203 **Gamba comm. Enrico** — *Don Chisciotte e Sancio* — Gamba-Litt Carlotta.
204 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto del quadro « Vittorio Amedeo II »* Gamba-Litt Carlotta.
205 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto del quadro « Giovanni Uss »* — Gamba-Litt Carlotta.
206 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto del quadro « Santa Teresa »* — Gamba-Litt Carlotta.
207 **Gamba comm. Enrico** — *S. Matteo Evangelista* (schizzo) — Gamba barone Alberto.
208 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto di sipario per un teatro di Buenos-Ayres* — Gamba-Litt Carlotta.
209 **Gamba comm. Enrico** — *La pace domestica* — Gamba bar. Alberto.
210 **Gamba comm. Enrico** — *Sul Tago a Belem* — De Fernex Arturo.
211 **Giani prof. Gius.** — *Giovanna Roland* — S. M. il Re Umberto.
212 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto per la facciata del palazzo dell'Esposizione* 1880 — Gamba-Litt Carlotta.
213 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto del quadro « Carlo Emanuele I e l'ambasciata di Spagna »* — Gamba-Litt Carlotta.
214 **Gamba comm. Enrico** — *Bozzetto del quadro « Carlo Emanuele I e l'ambasciata di Spagna »* — Gamba-Litt Carlotta.
215 **Giani prof. Gius.** — *Madonna col Bambino* — Gran Magistero dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro.
216 **Giani prof. Gius.** — *Torquato Tasso* — Peyrot cav. Arturo.
217 **Giani prof. Gius.** — *Io t'avrò sempre in cor povera morta!* — Dal Pozzo di Mombello conte Giuseppe.

217[b] **Giani prof. Gius.** — *Autoritratto* — Giani Giovanni.
218 **Giani prof. Gius.** — *Prigioniero di Stato visitato dai suoi cari* — Roveda cav. Filippo.
219 **Giani prof. Gius.** — *Episodio della rivoluzione francese* — Abrate cav. Antonio.
220 **Giani prof. Gius.** — *Tintoretto* — Gran Magistero Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro.
221 **Giani prof. G.** — *La ragazza studiosa* — Delsoglio-Novellis Paolina.
222 **Giani prof. Gius.** — *Ritratto* — Giani Giovanni.
223 **Allason Ern.** — *Ghiacciaia della Levanna* — S. M. il Re Umberto.
224 **Allason Ernesto** — *Foresta nella valle di Challant* — Allason cav. prof. Silvio.
225 **Allason Ernesto** — *Paesaggio* — Velasco cav. Felice.
226 **Allason Ernesto** — *Studi* — Allason cav. prof. Silvio.
227 **Allason Ernesto** — *Veduta d'Alagna* — Signorina M. C.
228 **Allason Ernesto** — *Studi* — Allason cav. prof. Silvio.
229 **Allason Ernesto** — *In riviera* — Signorina M. C.
230 **Allason Ernesto** — *La casa degli armenti* — S. A. R. la Duchessa di Genova Madre.
231 **Allason Ernesto** — *Studi* — Allason cav. prof. Silvio.
232 **Allason Ernesto** — *Mattino* — Spalla comm. Luigi.
233 **Allason Ernesto** — *Tramonto* — Spalla comm. Luigi.
234 **Allason Ernesto** — *Campagna* — Carignani Luigi.
235 **Perotti Edoardo** — *Abeti* (grande fusain) — R. Accademia Albertina di Belle Arti.
236 **Perotti Edoardo** — *Le prime foglie* — S. A. R. il Duca d'Aosta.
237 **Perotti Edoardo** — *La marinella d'Ischia* — Pernati di Momo conte comm. Alessandro.
238 **Perotti Edoardo** — *Le sponde del Po* (1869) — Solaroli di Briona marchese Davide.
239 **Perotti Edoardo** — *Faggi* (fusain) — Ceppi conte Carlo.
240 **Perotti Edoardo** — *Studio dal vero* — Della Vedova cav. Pietro.
241 **Perotti Edoardo** — *Lungo la Dora* (fusain) — Della Vedova cav. P.
242 **Perotti Edoardo** — *Colline presso Gassino* — Dogliotti ing. Pietro.
243 **Perotti Edoardo** — *Boscaglia in autunno* — Montù Giovanni.
244 **Perotti Edoardo** — *La cascata dell'Aar* — Rizzetti cav. Carlo.
245 **Perotti Edoardo** — *Paesaggio* — Costa cav. Carlo.
246 **Perotti Edoardo** — *Studio dal vero* — Della Vedova cav. Pietro.
247 **Perotti Edoardo** — *Studio dal vero* — Della Vedova cav. Pietro.
248 **Perotti Edoardo** — *Studio dal vero* — Della Vedova cav. Pietro.
249 **Perotti Edoardo** — *La Germanasca* — Lignana Corrado.
250 **Perotti Edoardo** — *Pestum* (tempera) — Della Vedova cav. Pietro.
251 **Perotti Edoardo** — *Foresta* — Peyrot cav. Arturo.

Salone.

252 **Faconti Dionigi** — *Studio di testa* — Lancia cav. Vincenzo.
253 **Faconti Dionigi** — *La preghiera* — Rocca ing. Alfredo.
254 **Faconti Dionigi** — *Dante di Castiglione* — Littardi avv. Ludovico.
255 **Faconti Dionigi** — *Una rosa senza spine* — Vicari ing. Mario.
256 **Eydoux Leone** — *Soggetto di genere* — Circolo degli Artisti.
257 **Galli della Loggia conte Ettore** — *Un soffio di vento* — Bottino dott. Crisanto.
258 **Appendini Eman.** — *La primavera* — (Grande quadro decorativo) Appendini Francesca.
259 **Sereno cav. Costantino** — *Paolo e Francesca* — S. M. il Re.
260 **Appendini Eman.** — *L'Eucarestia* — (bozzetto per affresco eseguito nella chiesa parrocchiale di Poirino) — Appendini Francesca.
261 **Appendini Eman.** — *Fidanzata* — Appendini Francesca.
262 **Appendini Eman.** — *Fiori appassiti* — Appendini Francesca.
263 **Sereno cav. Costantino** — *Il parroco del villaggio* — Balestra dott. cav. Emilio.
264 **Sereno cav. Costantino** — *Confidenze* — Brayda cav. ing. Riccardo.
265 **Gamba comm. Enrico** — *Ritratto* — Castagneri ing. Giuseppe.
266 **Ardy comm. Bart.** — *Solitudine* (quadro premiato all'Esposizione Nazionale di Parma) — R. Accad. Albertina di Belle Arti.
267 **Ardy comm. Bart.** — *La messe* — Peyrot comm. Giulio.
268 **Ardy comm. Bart.** — *Bosco* — Toesca di Castellazzo conte G.
269 **Ardy comm. Bart.** — *Paesaggio* — Peyrot cav. Arturo.
270 **Ardy comm. Bart.** — *Campagna romana* — Toesca di Castellazzo conte G.
271 **Cadolini Enrico** — *La nebbia* — Cerruti-Bauduc cav. Felice.
272 **Cadolini Enrico** — *Ofelia* — Tasca Emilia vedova Pellizza.
273 **Gastaldi comm. Andrea** — *Autoritratto* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.
274 **Gastaldi comm. Andrea** — *Pietro Micca* — Museo Civico di Torino.
275 **Gastaldi comm. Andrea** — *Sul Calvario* (bozzetto) — Padre Federico dei Frati Cappuccini.
276 **Gastaldi comm. Andrea** — *La primavera* (1887) — Gastaldi-Lescuyer Léonie.
277 **Gastaldi comm. A.** — *Una bagnante* — Gastaldi-Lescuyer Léonie.

278 **Gastaldi comm. Andrea** — *Mezza figura di donna* — (studio per il quadro « il debole vince il forte » Gastaldi-Lescuyer Léonie.

279 **Gastaldi comm. Andrea** — *Battaglia di S. Martino* (bozzetto) — Gastaldi-Lescuyer Léonie.

280 **Gastaldi comm. Andrea** — *Due teste d'uomo* (studio) — Gastaldi-Lescuyer Léonie.

281 **Gastaldi comm. Andrea** — *Testa di studio per il quadro* « Savïtri » Beccaria cav. prof. Angelo.

282 **Gastaldi comm. Andrea** — *Ritratto di bambina* — Spurgazzi ing. Ern.

283 **Gastaldi comm. Andrea** — *Atala* — Museo Civico di Torino.

284 **Pastoris conte Feder.** — *In tempo di scuola* — Bertea avv. cav. Ern.

285 **Pastoris conte Feder.** — *Strada facendo* — S. A. R. la Duchessa di Genova Madre.

286 **Pastoris conte Feder.** — *Interno* — Devecchi avv. Giuseppe.

287 **Pastoris conte Feder.** — *Studio dal vero* — Govone-Vicino contessa Laura.

288 **Pastoris conte Feder.** — *Romanzo interrotto* — Pastoris-Vicino contessa Rosa.

289 **Pastoris conte Feder.** — *Procellarie* — S. A. R. il Duca di Genova.

290 **Pastoris conte Feder.** — *Studio dal vero* — Bertea avv. cav. Ernesto.

291 **Pastoris conte Feder.** — *In sacrestia* — Balbo Bertone di Sambuy conte Ernesto.

292 **Pastoris conte Feder.** — *Marina* — Govone-Vicino contessa Laura.

293 **Pastoris conte Feder.** — *Frate questuante* — Pastoris-Vicino contessa Rosa.

294 **Pastoris conte Feder.** — *Ritorno da Terra Santa* — S. A. I. e R. la Duchessa d'Aosta.

295 **Pastoris conte Feder.** — *Un luogo di sosta* — Vivalda marchese C.

296 **Pastoris conte Feder.** *Studio e ritratto del Barone Plana* (dal vero) Pastoris di Casalrosso contessa Giulia.

297 **Pastoris conte Feder.** — *Riviera di ponente* — Costa cav. Pietro.

298 **Pastoris conte Feder.** — *Gloria avvenire* — Sella Tancredi.

299 **Pastoris conte Feder.** — *Battesimo in gala* — Chiaraviglio Eman.

300 **Pittara cav. Carlo** — *Rivara* — Doyen cav. Camillo.

301 **Pittara cav. Carlo** — *Sulla Senna* (1891) — Famiglia Ogliani.

302 **Pittara cav. Carlo** — *Due cavalieri* — Famiglia Ogliani.

303 **Pittara cav. Carlo** — *Au Bois* — Famiglia Ogliani.

304 **Pittara cav. Carlo** — *Paesaggio con animali* (1890) — Famiglia Ogliani.

305 **Pittara cav. Carlo** — *L'abbeveraggio della sera* — S. A. R. il Duca di Genova.

306 **Pittara cav. Carlo** — *Autunno* — Davicini avv. Cesare.

307 **Pittara cav. Carlo** — *La Senna* — Famiglia Ogliani.

308 **Pittara cav. Carlo** — *Trombettiere* — Forest Federico.
309 **Pittara cav. Carlo** — *Ponte sulla Senna* — Famiglia Ogliani.
310 **Pittara cav. Carlo** — *Sull'Alpi* — (Idillio) Casalegno avv. Bartol.
311 **Pittara cav. Carlo** — *In riva della Senna* (1890) — Famiglia Ogliani.
312 **Pittara cav. Carlo** — *Una vacca* (1891) — Famiglia Ogliani.
313 **Pittara cav. Carlo** — *Al pascolo* — Martini dott. cav. Luigi.
314 **Pittara cav. Carlo** — *Un mulino* — Famiglia Ogliani.
315 **Pittara cav. Carlo** — *Vacche* — Famiglia Ogliani.
316 **Pittara cav. Carlo** — *Uno stagno* — Famiglia Ogliani.
317 **Pittara cav. Carlo** — *Sull'Alpe* — S. A. R. il Duca di Genova.
318 **Pittara cav. Carlo** — *Una capra* (1891) — Famiglia Ogliani.
319 **Pittara cav. Carlo** — *Bozzetto* — Lauro Agostino.
320 **Pittara cav. Carlo** — *Paesaggio* — Famiglia Ogliani.
321 **Pittara cav. Carlo** — *La Senna* — Famiglia Ogliani.
322 **Vela comm. Vincenzo** — *Ritratto* (busto in gesso) — Della Vedova cav. Pietro.
323 **Vela comm. Vincenzo** — *Spartaco* (statuetta in gesso) Ambrosio cav. Gabriele.

NB. Questa statua modellata ed eseguita in marmo dall'Autore in grandezza oltre il vero, venne allogata dal Duca Litta di Milano nel 1847.

324 **Vela comm. Vincenzo** — *Ritratto* (busto in gesso) — Della Vedova cav. Pietro.
325 **Pittara cav. Carlo** — *Pecore al pascolo* — Famiglia Ogliani.
326 **Pittara cav. Carlo** — *Cavallo morello* — Famiglia Ogliani.
327 **Pittara cav. Carlo** — *Carrozza con cavalli* — Famiglia Ogliani.
328 **Rayper Ernesto** — *Tempo piovoso* — Costa cav. Pietro.
329 **Pittara cav. Carlo** — *L'ora del riposo* — Blavet di Briga Giuseppe.
330 **Pittara cav. Carlo** — *Paesaggio con animali* — Famiglia Ogliani.
331 **Ropolo Pietro** — *Busto in marmo* — Ropolo Noemi.
332 **Vela comm. Vincenzo** — *Ritratto dell'ing. comm. Pietro Spurgazzi* (busto in marmo) — Spurgazzi ing. Ernesto.
333 **Vela comm. Vincenzo** — *Giambattista Vasco* (busto in marmo) — R. Università di Torino.
334 **Vela comm. Vincenzo** — *Il conte Cavour* (busto in marmo) — Whist Club.
335 **Ropolo Pietro** — *Ritratto* (statuetta in terra cotta bronzata) — Ropolo Noemi.
336 **Pittara cav. Carlo** — *Paesaggio* — Famiglia Ogliani.
337 **Pittara cav. Carlo** — *Primavera* — Baricco Giulio.
338 **Pittara cav. Carlo** — *Castello di Rivara* (1890) — Famiglia Ogliani.
339 **Pittara cav. Carlo** — *Vacca nera* — Famiglia Ogliani.
340 **Pittara cav. Carlo** — *Case in riva della Senna* (1890) — Famiglia Ogliani.

341 **Pittara cav. Carlo** — *Al pascolo* — Famiglia Ogliani.
342 **Gasser Leonardo** — *Figura di donna* — Abrate cav. Antonio.
343 **Gasser Leonardo** — *Figura di donna* — Villafranca-Soissons contessa Felicita.
344 **Carlino Cesare** — *Foma nen sagrinè la maestra* — Carignani di Valloria conte Augusto.
345 **Gasser Leonardo** — *Figura di donna* — Abrate cav. Antonio.
346 **Carlino Cesare** — *Virgo Fidelis* — Albani-Garesio Giuseppina.
347 **Carlino Cesare** — *Preghiera* (non finito) — Vedova Carlino.
348 **Carlino Cesare** — *Testa di fanciullo* — Vedova Carlino.
349 **Pochintesta Ernesto** — *Servetta* — Peyrot cav. Alberto.
350 **Carlino Cesare** — *La trottola* (non finito) — Vedova Carlino.
351 **Carlino Cesare** — *Che cosa è il Catechismo?* — Villafranca-Soissons contessa Felicita.
352 **Pochintesta Ernesto** — *Costume egiziano* — Peyrot cav. Alberto.
353 **Pochintesta Ernesto** — *Presso Torino* — Bertea avv. cav. Ernesto.
354 **Pochintesta Ernesto** — *Villier le Bel* (studio) — Bertea avv. cav. Ernesto.
355 **Carlino Cesare** — *Un'aurora ed un tramonto* — Vedova Carlino.
356 **Panissera di Veglio conte M.** — *Paesaggio* — Panissera di Veglio conte avv. Remigio.
357 **Carlino Cesare** — *Fido!* — Vedova Carlino.
358 **Carlino Cesare** — *Testa di vecchio* — Vedova Carlino.
359 **Panissera di Veglio conte M.** — *Paesaggio* — Ricca avv. Prospero.
360 **Panissera di Veglio conte M.** — *Paesaggio* — Balbo Bertone di Sambuy conte Ernesto.
361 **Scifoni Anatolio** — *Rustico a Cigliano* — Circolo degli Artisti.
362 **Scifoni Anatolio** — *Nella villa Colonna a Roma* — S. A. R. il Duca d'Aosta.
363 **Scifoni Anatolio** — *Ritratto di Signora* — Allara-Nigra Maria.
364 **Soldi Antenore** — *Autunno* — Bass ing. Vittorio
365 **Boglioni Alessandro** — *Un arciero* — R. Accademia Albertina di Belle Arti.
366 **Soldi Antenore** — *Pomeriggio* — Debernardi cav. Francesco.
367 **Soldi Antenore** — *Artisti? ... di passaggio* — Ottolenghi comm. Lionetto.
368 **Soldi Antenore** — *Paese* — Circolo degli Artisti.
369 **Rayper Ernesto** — *Paesaggio* — S. A. R. il Duca d'Aosta.
370 **Soldi Antenore** — *Giullari* — Famiglia Ogliani.
371 **Rayper Ernesto** — *Passeggiata amena* — Nicola Clara ved. Luvini.
372 **Rayper Ernesto** — *Brughiera a Volpiano* — S. M. il Re Umberto.
373 **Soldi Antenore** — *Falconiere* — Bottassi cav. Edoardo.
374 **Monticelli Gius.** — *La lezione* — Eredi Monticelli.

375 **Monticelli Gius.** — *L'agguato* — Eredi Monticelli.
376 **Rayper Ernesto** — *Fiori d'agosto* — Forest Federico.
377 **Monticelli Gius.** — *Giuseppe spiega i sogni ai prigionieri di Faraone* — R. Accademia Albertina di Belle Arti.
378 **Monticelli Gius.** — *Giuoco degli alliossi* — S. M. il Re Umberto.
379 **Monticelli Gius.** — *Ritratto* (1867) — Ambrosio cav. Gabriele.
380 **Monticelli Gius.** — *M... ma... mma!* — Balbiano-Pryce marchesa Emilia.
381 **Monticelli Gius.** — *Raffronto col figurino* — Brucco di Sordevolo conte Alessandro.
382 **Monticelli Gius.** — *Confidenze* — Rignon conte Felice.
383 **Monticelli Gius.** — *La dea mi sarà propizia?* — Fossati-Reyneri conte Carlo.
384 **Bugnone Gaspare** — *Le prime foglie* — De Fernex Arturo.
385 **Bugnone Gaspare** — *Paesaggio* — Museo Civico di Torino.
386 **Bugnone Gaspare** — *Paesaggio* — Di Monale cav. Carlo.
387 **Bugnone Gaspare** — *Dicembre* — Gran Magistero dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro.
388 **Bugnone Gaspare** — *Paesaggio* — Circolo degli Artisti.
389 **Vela comm. Vinc.** — *Dante Alighieri* (busto in bronzo) — Ambrosio cav. Gabriele.
390 **Vela comm. Vinc.** — *Le due Regine Teresa ed Adelaide* (bozzetto in terra da cuocere) — Martinotti Federico.
391 **Vela comm. Vinc.** — *Virtude* (bozzetto in terra cotta) — Ambrosio cav. Gabriele.
392 **Vela comm. Vinc.** — *Cristoforo Colombo* (bozzetto in terra cotta) — Della Vedova cav. Pietro.
393 **Ropolo Pietro** — *Giotto fanciullo* (statua in gesso) — R. Accademia Albertina di Belle Arti.
394 **Ropolo Pietro** — *Il Delfino di Francia* (statuetta in terra da cuocere) — Ropolo Noemi.
395 **Ropolo Pietro** — *Statuetta d'uomo* (in terra da cuocere) — Ropolo Noemi.
396 **Ropolo Pietro** — *Statuetta d'uomo* (in terra da cuocere) — Ropolo Noemi.
397 **Ropolo Pietro** — *Statuetta d'uomo* (in terra da cuocere) — Ropolo Noemi.
397[b] **Ropolo Pietro** — *Gruppetto* (in terra da cuocere) — Ropolo Noemi.
398 **Ropolo Pietro** — *Bassorilievo* (in terra da cuocere) — Ropolo Noemi.
399 **Ropolo Pietro** — *Bassorilievo* (in terra da cuocere) — Ropolo Noemi.
400 **Ropolo Pietro** — *Testa in terra cotta* — Ferrero prof. Gabriele.
401 **Pascal Angelo** — *Le dresseur* (gruppo in gesso) — Famiglia Pascal.

Sala Quinta.

402 **Fontanesi prof. Ant.** — *Pascolo* — Pugliese-Levi Clemente.
403 **Fontanesi prof. Ant.** — *Campagna mesta* — Biscarra comm. Carlo Felice.
404 **Fontanesi prof. Ant.** — *Strada in collina* — Bussolino Vittorio.
405 **Fontanesi prof. Ant.** — *Studio* — Camerana avv. cav. Giovanni.
406 **Fontanesi prof. Ant.** — *Il prato* — Camerana avv. cav. Giovanni.
407 **Fontanesi prof. Ant.** — *Studio* — Iacopetti avv. cav. Pier Corrado.
408 **Fontanesi prof. Ant.** — *Paesaggio* — Devecchi avv. Giuseppe.
409 **Fontanesi prof. Ant.** — *Paesaggio* — Angonoa Biagio.
410 **Fontanesi prof. Ant.** — *Tramonto* — Sardi ing. Vincenzo.
411 **Fontanesi prof. Ant.** — *Fiori* — Camerana avv. cav. Giovanni.
412 **Fontanesi prof. Ant.** — *Donna al fonte* — Dal Pozzo di Mombello conte Giuseppe.
413 **Fontanesi prof. Ant.** — *Il prato* (studio) — Camussi Giuseppe.
414 **Fontanesi prof. Ant.** — *Una strada solitaria* — Camerana avv. cav. Giovanni.
415 **Fontanesi prof. Ant.** — *Paesaggio* — Reymond cav. prof. Carlo.
416 **Fontanesi prof. Ant.** — *Sera* — Faccio Giovanni.
417 **Fontanesi prof. Ant.** — *Raggi ed ombre* — Camerana avv. cav. G.
418 **Fontanesi prof. Ant.** — *Bufera imminente* — S. A. R. il Duca di Genova.
419 **Fontanesi prof. Ant.** — *Solitudine* — Dal Pozzo di Mombello conte Giuseppe.
420 **Fontanesi prof. Ant.** — *Studi* — Camerana avv. cav. Giovanni.
421 **Fontanesi prof. Ant.** — *Aprile* — Museo Civico.
422 **Fontanesi prof. Ant.** — *Dopo la pioggia* — Dal Pozzo di Mombello conte Giuseppe.
423 **Fontanesi prof. Ant.** — *Studi* — Camerana avv. cav. Giovanni.
424 **Fontanesi prof. Ant.** — *Paesaggio* — Vignola comm. Filippo.
425 **Fontanesi prof. Ant.** — *La solitudine* — Corsi di Bosnasco conte Giacinto.
426 **Pascal Angelo** — *Dopo la pioggia* — Famiglia Pascal.
427 **Pascal Angelo** — *Studio dal vero* — Famiglia Pascal.
428 **Pascal Angelo** — *La maledizione* — Famiglia Pascal.
429 **Pascal Angelo** — *Studio dal vero* — Famiglia Pascal.
430 **Pascal Angelo** — *Ritratto del padre* — Famiglia Pascal.
431 **Pascal Angelo** — *Pastorella* (non finito) — Famiglia Pascal.
432 **Pascal Angelo** — *Il voto* — Famiglia Pascal.

433 **Pascal Angelo** — *« Marioire »* — Gerbolini Ernesto.
434 **Pascal Angelo** — *Zaira* — Gerbolini Ernesto.
435 **Pascal Angelo** — *Rustico* — Famiglia Pascal.
436 **Pascal Angelo** — *Figura di donna* — Grosso Alberto.
437 **Pascal Angelo** — *Ritratto di vecchia* — Famiglia Pascal.
438 **Pascal Angelo** — *Studio dal vero* — Ambrosio cav. Gabriele.
439 **Pascal Angelo** — *Dalla messa* — Milano cav. Edoardo.
440 **Pascal Angelo** — *Primavera* (studio) — R. Accademia Albertina di Belle Arti.
441 **Fontanesi prof. Ant.** — *Paesaggio* — Vignola comm. Filippo.
442 **Pascal Angelo** — *Nella stalla* — Famiglia Pascal.
443 **Fontanesi prof. Ant.** — *Paesaggio* — Devecchi avv. Giuseppe.
444 **Ghesio-Volpengo Amedeo** — *Sito alpestre* — R. Accad. Albertina di Belle Arti.
445 **Ghesio-Volpengo Amedeo** — *Il mattino* — Bianco Caterina vedova Barberis.
446 **Fontanesi prof. Ant.** — *Paesaggio* — Pasquali avv. cav. Ernesto.
447 **Fontanesi prof. Ant.** — *Le nubi* — Faccio Giovanni.
448 **Fontanesi prof. Ant.** — *Abbeveraggio* — Camerana avv. cav. Giov.
449 **Fontanesi prof. Ant.** — *Studio* — Camerana avv. cav. Giovanni.
450 **Fontanesi prof. Ant.** — *Studio* — Camerana avv. cav. Giovanni.
451 **Fontanesi prof. Ant.** — *Pascolo* — Bottino dott. Crisanto.
452 **Fontanesi prof. Ant.** — *Il pozzo* (studio) — Camussi Giuseppe.
453 **Fontanesi prof. Ant.** — *Studio* — Camerana avv. cav. Giovanni.
454 **Fontanesi prof. Ant.** — *Praticello* — Sardi ing. Vincenzo.
455 **Fontanesi prof. Ant.** — *Brughiera* — Sardi ing. Vincenzo.
456 **Fontanesi prof. Ant.** — *Paesaggio* — Vignola comm. Filippo.
457 **Fontanesi prof. Ant.** — *Le nubi* — Tapparo dott. Felice, capitano.
458 **Fontanesi prof. Ant.** — *Mercato vecchio di Firenze* — Lancia cav. Vincenzo.
459 **Fontanesi prof. Ant.** — *Bozzetto del quadro « Le nubi »* — Camerana avv. cav. Giovanni.
460 **Fontanesi prof. Ant.** — *Alla fonte* — Doyen cav. Camillo.
461 **Fontanesi prof. Ant.** — *Studio* — Camerana avv. cav. Giovanni.
462 **Fontanesi prof. Ant.** — *Il Po a S. Mauro* (studio) — Camussi Gius.
463 **Fontanesi prof. Ant.** — *Marina* — Martinotti fratelli.
464 **Fontanesi prof. Ant.** — *Novembre* — S. M. il Re Umberto.
465 **Fontanesi prof. Ant.** — *Lago di Bourget* — Bianchi cav. Antonio.
466 **Fontanesi prof. Ant.** — *Nei prati* — Bussolino Vittorio.
467 **Fontanesi prof. Ant.** — *Studio* — Iacopetti avv. cav. Pier Corrado.
468 **Fontanesi prof. Ant.** — *Studio* — Camerana avv. cav. Giovanni.
469 **Fontanesi prof. Ant.** — *Tramonto* — Pugliese-Levi Clemente.
470 **Fontanesi prof. Ant.** — *Bozzetto* — Ambrosio cav. Gabriele.

471 **Fontanesi prof. Ant.** — *Carro con buoi* — Pugliese-Levi Clemente.
472 **Fontanesi prof. Ant.** — *Uno stagno* — Pugliese-Levi Clemente.
473 **Fontanesi prof. Ant.** — *Nel bosco* — Pugliese-Levi Clemente.
474 **Fontanesi prof. Ant.** — *Rustico* — Pugliese-Levi Clemente.
475 **Fontanesi prof. Ant.** — *Abbeveraggio* — Pugliese-Levi Clemente.
476 **Fontanesi prof. Ant.** — *Pascolo* — Faccio Giovanni.
477 **Fontanesi prof. Ant.** — *La fontana* — Armissoglio comm. Andrea.
478 **Fontanesi prof. Ant.** — *Studio* — Camerana avv. cav. Giovanni.
479 **Fontanesi prof. Ant.** — *Stalla con animali* — Camerana avv. cav. G.

Sala Sesta.

480 **Soave Carlo** — *Sovraporta* — Soave Giovanni.
481 **Alby Giuseppe** — *Natura morta* — Circolo degli Artisti.
482 **Alby Giuseppe** — *Principii di Storia naturale* — Amigoni del Bar. nobile cav. Angelo.
483 **Alby Giuseppe** — *Natura morta* — Signora vedova Alby.
484 **Alby Giuseppe** — *Fuori tiro* (tavolozza) — Signora vedova Alby.
485 **Alby Giuseppe** — *Cartella amena* — Signora vedova Alby.
486 **Alby Giuseppe** — *Dietro alle starne* — Signora vedova Alby.
487 **Soave Carlo** — *Paesaggio con figurina* — Circolo degli Artisti.
488 **Alby Giuseppe** — *Imminente catastrofe* — Garassino Giuseppe.
489 **Soave Carlo** — *Sovraporta* — Soave Giovanni.
490 **Soave Carlo** — *Sovraporta* — Soave Giovanni.
491 **Villamarina conte Carlo** — *Paese* — Balbo Bertone di Sambuy conte Ernesto.
492 **Soave Carlo** — *Testa* — Soave Giovanni.
493 **Soave Carlo** — *Testa* — Soave Giovanni.
494 **Soave Carlo** — *Sovraporta* — Soave Giovanni.
495 **Villamarina conte Carlo** — *La teletta dei fiori* — Pellegrini ing. comm. Adolfo.
496 **Villamarina conte Carlo** — *Paesaggio* — Villamarina Del Borgo contessa.
497 **Morgari Pietro** — *Ritratto* — Morgari cav. Rodolfo.
498 **Morgari Pietro** — *Cani* — Occhetti-Trombetta Bernardo.
499 **Morgari Pietro** — *Asino togato* — Peyrot comm. Giulio.
500 **Morgari Pietro** — *Rêverie* — (pastello) Camusso cav. Adolfo.
501 **Morgari Pietro** — *Figura di donna* — Ceppi conte Carlo.
502 **Morgari Pietro** — *Ritratto* — Devecchi avv. Giuseppe.
503 **Morgari Pietro** — *Baccante* — Pasquali avv. cav. Ernesto.
504 **Morgari Pietro** — *Cani* — Sella Tancredi.

505 **Morgari Pietro** — *Violazione di confini* — S. A. I. e R. la Duchessa d'Aosta.
506 **Morgari Pietro** — *La desolazione* — Pellegrini ing. comm. Adolfo.
507 **Morgari Pietro** — *Testa di paggio* — Costa cav. Pietro.
508 **Morgari Pietro** — *Cani* — Villafranca-Soissons contessa Felicita.
509 **Morgari Pietro** — *Gioie materne* — Ceppi conte Carlo.
510 **Morgari Pietro** — *Ciociara dormiente* (bozzetto) — Geisser comm. Ulrico.
511 **Morgari Pietro** — *Contadinella* — Bottassi cav. Edoardo.
512 **Morgari Pietro** — *Cani* — Sella Tancredi.
513 **Morgari Pietro** — *Odalisca* (1880) — Ceriana avv. cav. Arturo.
514 **Morgari Pietro** — *Ritratto* — Bottassi cav. Edoardo.
515 **Morgari Pietro** — *Figura di donna* — Ceppi conte Carlo.
516 **Morgari Pietro** — *Gioventù* (pastello) — Peyrot comm. Giulio.
517 **Morgari Pietro** — *Ritratto* — Bottassi cav. Edoardo.
518 **Bonatto-Minella Carlo** — *Alabardiere* (studio) — R. Accademia Albertina di Belle Arti.
519 **Bonatto-Minella Carlo** — *Religione dei trapassati* — Abrate cav. Ant.
520 **Bordone Giov.** — *Testa di vecchia* — R. Accademia Albertina di Belle Arti.
521 **Bonatto-Minella Carlo** — Andrea Vezales (*Vesalius* 1514-1564) *ristauratore degli studi dell'anatomia umana* — R. Accademia Albertina di Belle Arti.
522 **Bordone Giov.** — *S. Sebastiano* — Sella Tancredi.
523 **Bonatto-Minella Carlo** — *Giuditta dalle mura di Betulia si presenta al popolo* — Pomba-Pacchiotti Luisa.
524 **Bonatto-Minella Carlo** — *Testa di donna* (studio) — R. Accademia Albertina di Belle Arti.
525 **Bonatto-Minella Carlo** — *Testa di guerriero* (studio) — R. Accademia Albertina di Belle Arti.
526 **Bonatto-Minella Carlo** — *La pensierosa* — R. Accademia Albertina di Belle Arti.
527 **Bonatto-Minella Carlo** — *Costume egiziano* — Ceppi conte Carlo.
528 **Mosso Franc.** — *Nel giardino reale di Torino* — Occhetti-Trombetta Bernardo.
529 **Mosso Franc.** — *Il laghetto* — Roux avv. cav. Luigi.
530 **Mosso Franc.** — *Ritratto di donna* — Malabaila di Canale conte Alfredo.
531 **Mosso Franc.** — *Studio di donna* (non finito) — Janetti cav. Franc.
532 **Mosso Franc.** — *Veduta di Sorrento* — Janetti cav. Francesco.
533 **Mosso Franc.** — *Interno di salotto* — Fontana avv. cav. Leone.
534 **Mosso Franc.** — *Effetto di sole* — Bottassi cav. Edoardo.
535 **Mosso Franc.** — *La checca* (1876) — Occhetti-Trombetta Bernardo.

536 **Mosso Franc.** — *Testa di donna* (studio) — Malabaila di Canale conte Alfredo.
537 **Mosso Franc.** — *Studio delle cento guardie* (per progetto d'un quadro) — Janetti cav. Francesco.
538 **Viotti Giulio** — *Testa di moro* — Cugia di Sant' Orsola cav. Eug.
539 **Mosso Franc.** — *Notizie del mondo* — Museo Civico.
540 **Mosso Franc.** — *Giapponese* (acquerello) — Sella Tancredi.
541 **Viotti Giulio** — *Dio e la Creatura* — Museo Civico di Torino.
542 **Viotti Giulio** — *Bozzetto* — Ambrosio cav. Gabriele.
543 **Viotti Giulio** — *Ancora un addio* — Villafranca-Soissons contessa Felicita.
544 **Viotti Giulio** — *Il pomo di Eva* — Doyen cav. Camillo.
545 **Viotti Giulio** — *Leda* — Billotti cav. ing. Giuseppe.
546 **Viotti Giulio** — *Colpa e rimorso* — S. M. il Re Umberto.
547 **Junck Enrico** — *« I magnin »* — Negro-Junck Adele.
548 **Junck Enrico** — *Dopo il mercato* — Bellacomba Luigi.
549 **Junck Enrico** — *Meditazione* — Junck Benedetto.
550 **Junck Enrico** — *Le strenne del bimbo* — Gentilini-Junck Giulia.
551 **Junck Enrico** — *Al Cairo* (bozzetti) — Junck Benedetto.
552 **Junck Enrico** — *Al Cairo* (bozzetti) — Junck Benedetto.
553 **Junck Enrico** — *Funerali in montagna* (Costumi Canavesi - Rueglio) — Junck Benedetto.
554 **Junck Enrico** — *Ninna nanna* — Negro-Junck Adele.
555 **Junck Enrico** — *Le balie* (bozzetto) — Junck Benedetto.
556 **Junck Enrico** — *Schizzo* — Ambrosio cav. Gabriele.
557 **Delleani Celestino** — *Studio dal vero* — Delleani cav. Lorenzo.
558 **Delleani Celestino** — *Toni!* — Delleani cav. Lorenzo.
559 **Delleani Celestino** — *Impressioni dal vero* — Delleani cav. Lorenzo.

Sala Settima.

560 **Simonetti Silvestro** — *Il fior della bellezza* (busto in marmo) — Sineo avv. comm. Emilio.
560b **Allason Ernesto** — 4 *acquerelli* — Allason cav. prof. Silvio.
561 **Grosso Felicita** — *Porto Venere* (Spezia) — Grosso-Sola Maddalena.
562 **Grosso Felicita** — *In riva al fiume* — Grosso-Sola Maddalena.
563 **Piccone Giov.** — *Ritratto* (a matita) — Piccone cav. Antonio.
564 **Piccone Giov.** — *Ritratto d'uomo* — Piccone cav. Antonio.
565 **Piccone Giov.** — *Musica e canto* (non finito) — Piccone cav. Ant.
566 **Piccone Giov.** — *Ritratto di donna* — Piccone cav. Antonio.
567 **Piccone Giov.** — *Giulietta e Romeo* — Circolo degli Artisti.

568 **Piccone Giov.** — *Ero e Leandro* — Piccone cav. Antonio.
569 **Piccone Giov.** — *Dintorni di Torino* — Piccone cav. Antonio.
570 **Balduino Aless.** — *Un'offerta a Giove* — Mazzucchi Michele.
571 **Balduino Aless.** — *L'inverno nelle Alpi* — S. M. il Re Umberto.
572 **Balduino Aless.** — *Incidente di una escursione alpina* — Pautassi avv. Carlo.
573 **Balduino Aless.** — *Origine di Gressoney* — Accademia Filarmonica.
574 **Balduino Aless.** — *In montagna* — Abrate cav. Antonio.
575 **Balduino Aless.** — *Salmeria alpina* — S. A. R. il Duca di Genova.
576 **Balduino Aless.** — *Mercato* — S. A. R. il Duca d'Aosta.
577 **Balduino Aless.** — *Veduta del S. Bernardo* — Signora Balduino.
578 **Balduino Aless.** — *Sull'Alpi* — S. M. il Re Umberto.
579 **Gamba Alberto** — *Lago di Varese* — Gamba barone Alberto.
580 **Balduino Aless.** — *Un'insidia* — Charbonier cav. Giulio.
581 **Gamba Alberto** — *La cicogna* — Gamba-Litt Carlotta.
582 **Balduino Aless.** — *Baretti in Spagna* — S. M. il Re Umberto.
583 **Amossi Alerino** — *Dolori intimi* (1884) — Amossi avv. Enningio.
584 **Amossi Alerino** — *Frate che medica i denti ad un guerriero* (1881) — Amossi avv. Enningio.
585 **Amossi Alerino** — *Tuffolina* (1883) — Amossi avv. Enningio.
586 **Demichelis Giov.** — *Popolano sardo* (studio) — R. Accademia Albertina di Belle Arti.
587 **Demichelis Giov.** — *Lanzichenecco* (studio) — R. Accademia Albertina di Belle Arti.
588 **Demichelis Giov.** — *La confessione del Giaurro* — Dogliotti avv. Vincenzo.
589 **Demichelis Giov.** — *Ritratto di donna* — Monticelli Giovanni.
590 *Ritratto del prof. Ang. Boucheron* — Boucheron Barbara ved. Catte.
591 **Boucheron prof. Angelo** — *Ritratti dal vero* (disegni) — Boucheron Barbara vedova Catte.
592 **Boucheron prof. Angelo** — *Cristo deposto* — (disegno a penna da un dipinto del Molineri) — Boucheron Barbara ved. Catte.
593 **Boucheron prof. Angelo** — *Disegno del San Giorgio del Correggio* — Boucheron Barbara vedova Catte.
594 **Boucheron prof. Angelo** — *Papa Paolo III Farnese* (disegno dal Tiziano) — Boucheron Barbara vedova Catte.
595 **Biscarra cav. G. B.** — *Cristo crocefisso* (disegno) — Biscarra comm. Carlo Felice.
596 **Biscarra cav. G. B.** — *Il Salvatore libera un indemoniato* (disegno a seppia) — Biscarra comm. Carlo Felice.
597 **Morgari Paolo Emilio** — 3 *disegni a matita* — Morgari Luigi.
598 **Arienti Carlo** — *Re Edippo cieco* (disegno a penna) — Della Vedova cav. Pietro.

599 **Gastaldi comm. Andrea** — *Ragazzo* (disegno) (studio per il quadro « Assedio dei Tortonesi » — Gastaldi-Lescuyer Léonie.

600 **Gastaldi comm. Andrea** — *Studio di testa per il quadro: « Bonifacio VIII » e « Giovane condannato »* (due disegni) — Gastaldi-Lescuyer Léonie.

601 **Gastaldi comm. Andrea** — *Studio di bambina* (disegno) — Gastaldi-Lescuyer Léonie.

602 **Lauro cav. Agostino** — *Gesù legato* (incisione) — Lauro Agostino.

603 **Lauro cav. Agostino** — *Gesù* (incisione) — Lauro Agostino.

604 **Lauro cav. Agostino** — *Al verone* (incisione) — Lauro Agostino.

605 **Lauro cav. Agostino** — *Il torrente* (incisione) — Lauro Agostino.

606 **Lauro cav. Agost.** — *Cervi assaliti dai lupi* (incisione) — Lauro A.

607 **Vela comm. Vincenzo** — *Caino e la sua donna* (disegno) — Della Vedova cav. Pietro.

608 **Lauro cav. Agostino** — *Incisione* — Crespi Carlo.

609 **Lauro cav. Agostino** — *Incisione* — Crespi Carlo.

610 **Lauro cav. Agostino** — *Incisione* — Crespi Carlo.

611 **Lauro cav. Agostino** — *La picggia* (incisione) — Lauro Agostino.

612 **Lauro cav. Agostino** — *Il vento* (incisione) — Lauro Agostino.

613 **Lauro cav. Agostino** — *Donna pensosa* (incisione) — Lauro Agost.

614 **Lauro cav. Agostino** — *Incisione* — Crespi Carlo.

615 **Lauro cav. Agostino** — *Incisione* — Crespi Carlo.

616 **Carelli cav. Giacomo** — *Incisione* — Crespi Carlo.

617 **Carelli cav. Giacomo** — *Eulalia Cristiana* (incisione) — Società Promotrice di Belle Arti di Torino.

618 **Carelli cav. Giacomo** — *La carità* (incisione) — Società Promotrice di Belle Arti di Torino.

619 **Carelli cav. Giacomo** — *Lo spasimo di Sicilia* (incisione) — Gastaldi Giacomo.

620 **Breme di Sartirana marchese Ferdinando** — *Un disegno e sette acqueforti* — Avondo comm. Vittorio.

621 **Fontanesi prof. Antonio** — 3 *acqueforti* — Bussolino Vittorio.

622 **Gamba bar. Francesco** — *Quattro acqueforti* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

623 **Gamba bar. Francesco** — *Quattro acqueforti* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

624 **Gamba bar. Franc.** — *Fusain* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

625 **Balbiano di Colcavagno cav. Eugenio** — *Sei disegni dal vero* — Corsi di Bosnasco conte Giacinto.

626 **Gamba bar. Franc.** — *Fusain* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

627 **Gamba bar. Franc.** — *Fusain* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

628 **Gamba bar. Franc.** — *Dieci disegni* — Gamba-Cevasco bar. Felicia.

629 **Gamba bar. Franc.** — *Fusain* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

630 **Gamba bar. Franc.** — *Fusain* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

631 **Gamba bar. Franc.** — *Canale di Erasmo Rotterdam a Rotterdam* (fusain) — Pellechet L. di Parigi.

632 **Gamba bar. Franc.** — *Due disegni* — Gamba-Cevasco Felicia.

633 **Perotti Edoardo** — *Fusain* — Fossati-Reyneri conte Carlo.

634 **Perotti Edoardo** — *Macchia d'abeti* (fusain) — Della Vedova cav. P.

635 **Fontanesi prof. A.** — *Una strada* (fusain) — Abrate cav. Antonio.

636 **Fontanesi cav. prof. A.** — *Paesaggio* (fusain) — Dal Pozzo di Mombello conte Giuseppe.

637 **Fontanesi cav. prof. A.** — *Paesaggio* (fusain) — Dal Pozzo di Mombello conte Giuseppe.

638 **Ghesio-Volpengo Amedeo** — *Paesaggio* (fusain) — Circolo degli Artisti.

639 **Fontanesi prof. A.** — *Sole d'aprile* (fusain) — Reymond cav. prof. C.

640 **Fontanesi prof. A.** — *Crepuscolo* (fusain) — Reymond cav. prof. C.

641 **Devers cav. Gius.** — *Paesaggio con architettura* (pittura a smalto su terra cotta) — Museo Civico di Torino.

642 **Ardy comm. Bart.** — *Ceramica* — Toesca di Castellazzo conte G.

643 **Ardy comm. Bartol.** — *Campagna romana* (ceramica) — Biscarra comm. Carlo Felice.

644 **Devers cav. Giuseppe** — *Vaso in ceramica* — Biscarra Emma.

645 **Soldi Antenore** — *Cane danese* (ceramica) — Famiglia Ogliani.

646 **Devers cav. Giuseppe** — *L' Ode* (pittura a smalto su terra cotta) — Museo Civico di Torino.

647 **Ardy comm. Bartol.** — *Ceramica* — Toesca di Castellazzo conte G.

648 **Pedrone** — *Ricordo del Torneo in occasione del matrimonio di Vittorio Emanuele* (acquerello) — Ricca avv. Prospero.

649 **Perotti Edoardo** — *Presso Capri* — Ricca avv. Prospero.

650 **Garnier Valletti Vitt.** — *Due paesaggi* (acquerelli) — Ricca avv. P.

651 **Garnier Valletti Vitt.** — *Il conte Cavour* (acquerello) — Ricca avv. P.

652 **Garnier Valletti Vitt.** — *Frutta e verdure* — Ricca avv. Prospero.

653 **Garnier Valletti Vitt.** — *N.* 4 *seppie*, 5 *acquerelli ed* 8 *disegni a matita* — Sella Tancredi.

654 **Gamba barone Francesco** — *Acquerello* — Gamba-Cevasco baronessa Felicia.

655 **Perotti Edoardo** — *Veduta di Capri* — Ricca avv. Prospero.

656 **Viotti Giulio** — *Acquerello* — Zuliani Lucia.

657 **Fontanesi prof. Ant.** — *Piazza San Giovanni in Torino* (disegno a penna) — Pugliese-Levi Clemente.

658 **Fontanesi prof. Ant.** — *Cascinale* (acquerello) — Abrate cav. Ant.

659 **Binelli** — 14 *acquerelli* — Sella Tancredi.

660 **Pittara cav. Carlo** — *Paesaggio con figura* (acquerello) — Malabaila di Canale conte Alfredo.

661 **Pittara cav. Carlo** — *Un cavallo* (guazzo) (1890) — Famiglia Ogliani.

662 **Viotti Giulio** — *Acquerello* — Perratone-Armandi avv. Gaetano.
663 **Viotti G.** — *Suonatrice d'arpa* (acquerello) — Bottassi cav. Edoardo.
664 **Sella Giuseppe** — 15 *acquerelli* — Sella Tancredi.
665 **Mosso Franc.** — *Ciociara* (acquerello) — Fontana avv. cav. Leone.
666 **Mosso F.** — *Matrona romana* (acquerello) — Bottassi cav. Edoardo.
667 **Dini comm. Gius.** — *La moqueuse* (busto in marmo) — Cavalli d'Olivola contessa Sofia.
668 **Pascal Ang.** — *Coppelia* (figurina in terra cotta) — Famiglia Pascal.
669 **Dini Dario** — *L'incontro inaspettato* (gruppo in gesso) — Mazzucchelli geom. Giuseppe.
670 **Dini comm. Gius.** — *Bozzetto in terra* — Mazzucchelli geom. Gius.
671 **Dini comm. Gius.** — *Bozzetto in terra* — Mazzucchelli geom. Gius.
672 **Dini comm. Gius.** — *Bozzetto in terra* — Mazzucchelli geom. Gius.
673 **Dini comm. Gius.** — *Bozzetto in terra* — Mazzucchelli geom. Gius.
674 **Dini comm. Gius.** — *Bozzetto in terra* — Mazzucchelli geom. Gius.
675 **Dini comm. Gius.** — *Bozzetto in terra* — Mazzucchelli geom. Gius.
676 **Dini comm. Gius.** — *Giovanni Plana* (busto in gesso) — Mazzucchelli geom. Giuseppe.
677 **Dini comm. Gius.** — *Epaminonda morente* (statua in gesso) — Mazzucchelli geom. Giuseppe.
678 **Dini comm. Gius.** — *Ritratto d'uomo* (busto in gesso) — Mazzucchelli geom. Giuseppe.